P-149

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

P 5487

SERIE NOUĂ
Anul IX
1–4
2015

Revista de istorie şi teorie literară

În acest număr:

- Acad. Eugen Simion, *Duiliu Zamfirescu* (II)
- *Ionesco* vs *Papu: Cronica unei empatii erodate* (II)
- Fişe de dicţionar (Alex Goldiş, *Ion Druţă*; Mircea Morariu, *George Banu*; Teodora Dumitru, *Mircea Dinescu*; Andrei Terian, *Andrei Bodiu*; Adrian Tudurachi, *Mihail Drăgomirescu*)
- Bianca Burţa-Cernat, *Corespondenţa Panait Istrati – Romain Rolland*

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Apare sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Acad. Eugen SIMION – redactor-şef
Lucian CHIŞU – secretar responsabil de redacţie

COMITETUL DE REDACŢIE:

Nicolae BÂRNA, acad. Mihai CIMPOI (Republica Moldova), Serge FAUCHEREAU (Franţa), Simona GALAŢCHI, Andrei GRIGOR, Laurenţiu HANGANU, Dan HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei Române, Michael METZELTIN, membru de onoare al Academiei Române (Austria), Ileana MIHĂILĂ, Dumitru MICU, Nicolae MECU, Basarab NICOLESCU, membru de onoare al Academiei Române (Franţa), Mihaela CONSTANTINESCU PODOCEA

Redactor: Adriana GRECU

Tehnoredactor: Sofia MORAR

Coperta: Mariana ŞERBĂNESCU

- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 76117, Bucureşti, tel. 4021-318 81 46, fax: 4021-318 24 44

- Revista se poate procura contracost la sediul **EDITURII ACADEMIEI ROMÂNE,** Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 050711, Bucureşti, România; Tel. 4021-318 81 46, 4021-318 81 06, Fax 4021-318 24 44, E-mail: edacad@ear.ro

- Comenzile pentru abonamente se primesc la:
ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L., P.O.Box 77-19, Sector 3, Bucureşti, România; Tel./Fax 4021-610 67 65, 4021-210 67 87; E-mail: office@orionpress.ro
S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L., Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Etaj 1, Cam. 301–302, sector 1, Bucureşti, Tel.: 4021-314 63 69, Fax: 4021-314 63 39;
E-mail: abonamente@manpres.ro; office@manpres.ro, www. manpres.ro
DEREX COM. S.R.L., E-mail: derex_comp.@yahoo.com

ADRESA EDITURII
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureşti
Tel: 4021-318 8146, 4021-318 8106

ADRESA REDACŢIEI
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureşti
Tel.: 4021-3188106/2023

© 2016, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Anul IX **Nr. 1–4** **ianuarie–decembrie 2015**

SUMAR

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (II) 7

INTERVIU

Dialog epistolar cu profesorul Dumitru Micu (interviu realizat de prof. Nina Preda) 35

CORESPONDENŢĂ

Ionesco vs *Papu: cronica unei empatii erodate* (II) (prezentare de Vlad-Ion PAPPU) 51
Bianca BURŢA-CERNAT, *Corespondenţa Panait Istrati – Romain Rolland. Avatarurile unui „discurs îndrăgostit"* 79

DOCUMENT

Cronologia vieţii literare româneşti (1993–1996): romanul ***Moromeţii*** 107
Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga şi corespondenţii săi germani* (II) 159
Miron Radu Paraschivescu: Cronica unei iubiri anunţate. Misteriosul caiet ***Vera*** (prezentare şi text îngrijit de Petruţa Stan) 189

FIŞE DE DICŢIONAR

Alex GOLDIŞ, *Ion Druţă* 199
Mircea MORARIU, *George Banu* 205
Teodora DUMITRU, *Mircea Dinescu* 211
Andrei TERIAN, *Andrei Bodiu* 219
Adrian TUDURACHI, *Mihail Dragomirescu* 225

ISTORIE LITERARĂ

Doina MARCU MATEI, *Aspecte ale „înregimentării asumate" de scriitori în presa comunistă din perioada 1949–1965* 233
Cătălin STURZA, *Două forme productive în anii 1990 şi 2000: eclectismul postmodern şi autoficţiunea* 269

TEORIE LITERARĂ

Ioana MIRCEA, *Conceptul de istorie literară* 287
Violeta BERCARU, *Definiri ale metaforei – metaforismului – demetaforizării* 295

RITL, nr. 1–4, p. 1–418, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMENTARII

Nicoleta SĂLCUDEANU, *Mihai Sin – Suprafețele prozei* 317
Anamaria CIOBOTARU, *Sanatoriul – spațiu al erosului și al thanatosului în romanul lui Max Blecher* 329
Ștefan FIRICĂ, *Pentru o relectură a romanelor ideologice eliadiene* 337
Mirela GRĂNICERU, *Ipostazele imaginarului în discursul narativ al lui Mircea Eliade* 347

INTERFERENȚE

Mirela Mihaela DOGA, *Tradiția literară și teatrală a absurdului* 365
Aluniță COFAN, *Grotescul geniului și geniul grotesc* 395

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, *Evenimente științifice desfășurate în Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", al Academiei Române, în anul 2015* 417

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revue

d' histoire et théorie littéraire

An IX **N^os 1–4** **Janvier–Decembre 2015**

SOMMAIRE

ÉDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (II) 7

INTERVIEW

Dialogue épistolaire avec le professeur Dumitru Micu (interview realisé par prof. Nina Preda) 35

CORESCPONDANCE

Ionesco vs *Papu: la chronique d'une empathie érodée* (II) (présentation par Vlad-Ion PAPPU) 51

Bianca BURŢA-CERNAT, *La correspondance Panaït Istrati – Romain Rolland. Les avatars d'un « discours amoureux »* 79

DOCUMENT

La chronologie de la vie littéraire (1993–1996): le roman ***Moromeţii*** 107

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga et ses correspondants allemands* (II) 159

Miron Radu Paraschivescu: La chronique d'un amour annoncé. Le mystérieux cahier ***Vera*** (présentation par Petruţa Stan) 189

FICHES DE DICTIONNAIRE

Alex GOLDIŞ, *Ion Druţă* 199

Mircea MORARIU, *George Banu* 205

Teodora DUMITRU, *Mircea Dinescu* 211

Andrei TERIAN, *Andrei Bodiu* 219

Adrian TUDURACHI, *Mihail Dragomirescu* 225

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Doina MARCU MATEI, *Aspects de « l'enrégimentation assumée » des écrivains dans la presse communiste pendant la période 1949–1965* 233

Cătălin STURZA, *Deux formes productives des années 1990 et 2000: l'éclectisme postmoderne et l'autofiction* 269

THÉORIE LITTÉRAIRE

Ioana MIRCEA, *Le concept d'historie littéraire* 287

Violeta BERCARU, *Définitions de la métaphore – le métaphorisme – la démétaphorisation* ... 295

RITL, nr. 1–4, p. 1–418, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMMENTAIRES

Nicoleta SĂLCUDEANU, *Mihai Sin – Les surfaces de la prose* 317
Anamaria CIOBOTARU, *Le sanatorium – l'espace de l'éros et du thanatos dans le roman de Max Blecher* 329
Ştefan FIRICĂ, *Pour une relecture des romans idéologiques de Mircea Eliade* 337
Mirela GRĂNICERU, *Hypostases de l'imaginaire dans le discours narratif de Mircea Eliade* 347

INTERFÉRENCES

Mirela Mihaela DOGA, *La tradition littéraire et théâtrale de l'absurde* 365
Aluniţa COFAN, *Le grotesque du génie et le génie grotesque* 395

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, *Evenements scientifique à* l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire « G. Călinescu » *de l'Académie Roumaine, pendant l'année 2015* 417

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Journal of
Literary Theory and History

The IXth year **N^{os} 1–4** **January–December 2015**

CONTENTS

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (II) 7

INTERVIEW

Epistolary Dialogue with Professor Dumitru Micu (interview by prof. Nina Preda) 35

CORRESPONDENCE

Ionesco vs *Papu: The Chronicle of a Denudated Empathy (II)* (A Presentation by Vlad-Ion PAPPU) 51

Bianca BURȚA-CERNAT, *The Correspondence between Panait Istrati and Romain Rolland. The Avatars of a "Discourse in Love"* 79

DOCUMENT

The Chronology of the Romanian Literary Life (1993–1996): „Moromeții" Novel 107

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga and His German Correspondents* (II) 159

Miron Radu Paraschivescu: The Chronicle of a Love Foretold. The Mysterious ***Vera*** *Notebook* (A Presentation by Petruța Stan) 189

WORKSHEETS OF DICȚIONARY

Alex. GOLDIȘ, *Ion Druță* 199

Mircea MORARIU, *George Banu* 205

Teodora DUMITRU, *Mircea Dinescu* 211

Andrei TERIAN, *Andrei Bodiu* 219

Adrian TUDURACHI, *Mihail Dragomirescu* 225

LITERARY HISTORY

Doina MARCU MATEI, *Aspects of the Writers' "Assumed Joining the Communist Party" in the Romanian Journals of the 1949–1965 Period* 233

Cătălin STURZA, *Two Productive Forms in the 1990s and 2000s: the Postmodern Eclecticism and the Autofiction* 269

LITERARY THEORY

Ioana MIRCEA, *The Concept of Literary History* 287

Violeta BERCARU, *Definitions of the Metaphor – Metaphorisation – Demetaphorisation* 295

RITL, nr. 1–4, p. 1–418, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMMENTARIES

Nicoleta SĂLCUDEANU, *Mihai Sin – The Surfaces of Prose* 317
Anamaria CIOBOTARU, *The Sanatorium – Space of Eros and Thanatos in Max Blecher's Novel* 329
Ştefan FIRICĂ, *Towards a Re-Interpretation of Mircea Eliade's Ideological Novels* 337
Mirela GRĂNICERU, *Hypostases of Imaginary* in the Narrative *Discourse of Mircea Eliade* ... 347

INTERFERENCES

Mirela Mihaela DOGA, *The Literary and Theatrical Tradition of Absurd* 365
Aluniţa COFAN, *The Grotesque of the Genius and the Genius of the Grotesque* 395

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, *Scientific Events of the "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory of the Romanian Academy during the 2015 Year* 417

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DUILIU ZAMFIRESCU (II)

Acad. Eugen Simion*

Al doilea roman al ciclului, *Tănase Scatiu*, este şi cel mai bun, estetic vorbind. Un stil mai obiectiv, un scenariu mai coerent şi mai strâns, portrete desenate în linii mai ferme, în fine, un studiu mai ordonat şi cu observaţii mai pătrunzătoare despre mentalităţile sociale. Eroul central este Tănase Scatiu, cum anunţă şi titlul romanului. Odată cu el, reapar multe din personajele cunoscute deja din *Viaţa la ţară*: Saşa Comăneşteanu, Matei Damian, Dinu Murguleţ, Tincuţa, Mihai Comăneşteanu, în alte momente ale istoriei lor. Saşa este deja căsătorită cu Matei şi armonia lor conjugală nu suferă nicio traumă, Mihai s-a întors din străinătate şi iubeşte, în continuare platonic, fără mari speranţe pe Tincuţa, care, presată de situaţia falimentară a moşiei lui Dinu Murguleţ s-a măritat cu mojicul Tănase. Tănase Scatiu a acaparat aproape în totalitate averea lui Murguleţ şi, după cum zice, dă „pârtia politicii" (este a treia oară deputat), Dinu Murguleţ este prizonier în casa lui Tănase şi, neputincios, se gândeşte la „hoţu care [i-a] mâncat averea" şi, de ciudă, îşi toacă ciorapii cu foarfeca; Matei Damian s-a acomodat noului statut social („întoarcerea la ţară" s-a desfăşurat fără mari frământări şi accidente), Mihai Comăneşteanu, bărbat tânăr şi frumos, este plin de datorii şi semnează polițe primejdioase pe care le răscumpără strategic Tănase Scatiu, cu scopul de a-şi însuşi restul de moşie, în fine, Tănase este în centrul tuturor acestor mişcări, are putere absolută, este – în limbajul politic de azi – un fel de baron local care taie şi spânzură *după pofta inimii uşoare*, cum ar zice un personaj din *Craii de Curtea-Veche*. Bancherii îl ascultă, judecătorii vin şi petrec în casa lui şi, în conflictul cu ţăranii jefuiţi, dau sentinţe în favoarea arendaşului ajuns acum boier, în fine, Tănase primeşte miniştri, se declară liberal, apoi conservator, junimist, după situaţie, „vorbeşte pieziş", este temut, este curtat de cei interesaţi şi (tema lui) vrea putere absolută, supunere necondiţionată în familie. Are un copil cu Tincuţa, pe Zoiţica, pe care o repede, cu Tincuţa se poartă, tot aşa, fără mânuşi, iar Tincuţa rabdă şi iubeşte în taină (iubire vinovată, interzisă de morala clasei sale) pe Mihai Comănişteanu. Ca să-l scape de datoriile băneşti, Tincuţa îi achită, pe ascuns, polița care l-ar fi dat, prizonier, în mâinile lui Scatiu.

Romanul ar fi trebuit să fie, înţelegem dintr-o scrisoare adresată lui Maiorescu (9/21 iunie 1895), romanul de dragoste dintre Tincuţa şi Mihai, dar, în

* Academia Română, preşedintele Secţiei de filologie şi literatură, directorul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

RITL, nr. 1–4, p. 7–33, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fapt, romanul se ocupă de viața Tincuței cu Tănase și, în cele din urmă, romanul este dominat de figura arendașului, simbolul unei generații și al unei clase sociale în ascensiune. De la Roma (21 mai 1891) prozatorul explică lui Maiorescu, sociologic și moral, intențiile sale: „Eu socotesc că niciodată societatea românească nu a înfățișat un mai mare interes din punct de vedere literar. Pe temeliele unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu, s-a ridicat o lume aproape nouă: lumea arendașilor. La început descuiați, și, prin urmare, liberali, deveneau treptat conservatori, cu cât își măreau averile. În dezvoltarea socială aceasta a dat naștere la reacțiunea țărănimei, care în '88 și '89 s-a manifestat printr-o răscoală agrară; în dezvoltarea politică, ideea aceasta a produs un efect opus scopului ei, adică a întărit partidul conservator, partidul științificește conservator, acela anume care crede că orice măsură care este conformă cu rațiunea de a fi a unui lucru e o măsură conservatoare; în specie a deschis o poartă largă, în viitor, d-lui Carp și junei drepte; în dezvoltarea literară, a dat naștere la clasa aceea curioasă de femei neliniștite sufletește, de bărbați semi-culți, care vin la conferințele d-voastre, înțeleg o mulțime de lucruri, discută și mai multe încă, – cred unii că cunosc absolut pe țăran, cred alții că nu-l mai cunosc deloc, fiindcă vor să uite de unde au plecat, și la a cărei bază se constată o lipsă atavică de civilizație (ceea ce se întâmplă și în poporul francez și în alte popoare și mult mai puțin în cel italian)".

Tănase reprezintă această clasă intermediară între boierii de neam – buni patrioți, oameni morali, creștini autentici – „pătura de deasupra" – cum ne amintim că-i zice prozatorul – și țăranii striviți de sărăcie și de obligații. În *Tănase Scatiu* el devenise deja, după vorba autorului, „om grozav" sau, într-o altă formulă, „o criminalicească făptură", mojicul absolut. Tănase nu-i iubește pe cei din clasa lui Dinu Murguleț, dar face orice pentru a intra în rândul lor și a le lua locul. Pe Tincuța, pe care a obținut-o cu greu, dar a obținut-o, o tratează cu brutalitate și, ca Ion al Glanetașului pe Ana, o folosește ca instrument de presiune asupra încăpățânatului Murguleț, pentru a-i lua întreaga avere. Când intră în casă și observă că Tincuța nu-i dă atenția cuvenită, ricanează: „numai boieri în casa asta, numai eu am rămas mojic"... Îi imită, cu toate acestea, pe boieri și își aduce fecior în casă pe care, atunci când se înfurie, îl bate până îl snopește. Aduce altul pe care îl îmbracă în frac pentru a se făli cu el în fața invitaților. Tănase „nu brodește nici el cuvintele noi", ca Turiță, le „mârâie", le uită și se enervează. Complex cunoscut și din literatura lui Alecsandri și Caragiale. Duiliu Zamfirescu îl notează fără umor și fără ironie. Când în casa lui Tănase vine un ministru și, odată cu el, toate notabilitățile locului, grandoarea lui Tănase crește și imaginația lui ia foc. Organizează un mare chef cu lăutari ce se încheie cu o beție generală, dezmățată, spre oroarea și rușinea Tincuței, care nu poate stăpâni gusturile și furiile bărbatului necioplit.

Prozatorul, vădit pornit, îi notează toate gesturile și sporește dosarul necuviințelor, violențelor, uneltirilor sale, așa încât „criminalicească făptură" capătă proporții monstruoase, riscând să devină neverosimilă, ca o caricatură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îngroşată, lăţită. Nu se întâmplă, totuşi, acest lucru, pentru că *realistul trist* care este Duiliu Zamfirescu pune capăt la timp pornirii sale denigratoare. Făptura criminalicească nu se desfigurează de tot. Unele fapte sunt sugestive pentru caracterul lui brutal. Momentul în care împuşcă un superb cal, pe nume Forgaş, pentru că acesta nu se lasă mânat decât de vizitiul Stoica, este revelator. Ca şi jalea bătrânului Stoica, vizitiul care-şi plânge calul şi fuge în lume, aşa cum, în romanul anterior, baciul Mihu îşi plânge câinele... Bine fixată epic este şi atitudinea arendaşului faţă de ţăranii din Balta. Ţăranii îşi cer înapoi pe boierii lor, Dinu Murguleţ, ţinut în captivitate de ginerele Tănase, supărat că nu-i trece pe numele lui pământul. Tănase refuză, cum era de aşteptat, însă printr-o stratagemă simplă, boierul bătrân şi bun, iubit de ţăranii de pe moşie, reuşeşte să fugă şi să se adăpostească în conacul său. Încheierea se cunoaşte: turbat de mânie, Tănase încearcă să-l răpească, dar ţăranii se opun şi-l ucid. Scenă puternică, expresivă epic, şi aceasta. Duiliu Zamfirescu este – să mai spun o dată – un observator fin al mulţimii. Reputaţia lui de prozator al gloatei şi de observator obiectiv al mişcărilor obscure ale fiinţei colective este confirmată şi aici. O pagină antologică de proză densă, fără podoabe stilistice, în stil, într-adevăr, de proces verbal de contravenţie: „Acuma, tată socrule, să ne răfuim amândoi. Puneţi mâna pe el, mă! Bătrânul văzuse de pe fereastră cum îl părăsise ţăranii, şi, neavând nici o putere, îşi plecase capul pe masă şi plângea. Cei doi vătafi puseră mâna pe el. Scatiu poruncea:

– Daţi-i şuba şi aduceţi un curmei. Vătafii aduseră blana şi frânghiuţa.

– Legaţi-l!

Chiru îl înfăşură în blană şi-l legă cu frânghia pe deasupra. Apoi îl luară pe sus să-l puie în sanie. Caii însă nu erau gata. Aşteptând, ei putură vedea, cu toţii, peste gard, că sătenii nu se risipiseră, ci aşteptau. Atunci Tănase porunci celor două slugi să-şi aducă puştile. Când sania fu gata, aşezară pe bătrân, ca pe un sac, într-un colţ. Scatiu se sui alături, Chiru pe capră, lângă vizitiu, iar Ilie în coadă. Astfel, porniră. Însă în loc să iasă pe poarta cea mare, sania trecu pe sub leşi, în fuga cailor, şi se îndreptă spre poarta de la arman. Sătenii, care aţineau drumul, înţeleseră gândul lui Scatiu şi o porniră în goană în partea aceea. Cei mai sprinteni ajunseră la timp şi deteră să apuce caii înaintaşi de dârlogi, dar caii, tineri, se feriră, speriaţi, şi se strecurară printre lume. Oamenii blestemau şi mai alergau, în urma sănii, doar ca să-şi verse focul – când, de departe, văzură venind înaintea fugarilor alţi oameni, din alt sat: erau ţăranii din Balta. Scatiu, care înţelese primejdia, zise lui Chiru să tragă un foc în vânt, iar vizitiului să dea gură cailor. Însă sperietura puştii, în loc să le fie de-a bună, mai rău le strică. Băltenii aţinură diurnul cailor, strigând. Scatiu apucă hăţurile din mâna vizitiului şi voi s-o ia peste câmp – dar unul din înaintaşi, dând în şanţul şoselei, căzu. Atâta fu destul ca să pună mâna oamenii pe el. Calul se sculă, târî pe un flăcău prin zăpadă, însă fără spor. Repede, sania fu înconjurată din toate părţile. Scatiu sări jos, luă puşca din mâna lui Chiru şi dete să se apere. O lovitură de ciomag peste braţ, venită ca din cer, îl făcu să scape puşca şi s-o rupă la fugă. Lumea după el. Fu ajuns şi culcat la pământ, fără să se ştie de căzu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

singur sau îl răsturnară ceilalți. Ce se petrecu atunci nimeni nu-și putea da seama. Într-o clipă, îl făcură fărâmele, fără zgomot, fără vaiete. Ancheta judecătorească găsi în creierii lui turtiți, pietre, cuie, o basma ruptă, pe care furia poporului le adusese ca o apă mare. Pe când oamenii se întorceau să judece pe vătășei, doi dintre dânșii reveneau la cadavrul lui Scatiu, aprinși de ură, și-i dau cu tocul cizmei în cap".

Este cel mai bun stil Duiliu Zamfirescu, putem zice, *stil fără stil*, economicos, potrivit să înfățișeze o scenă de viață într-un roman care aspiră să facă un studiu al întregii societăți românești din vremea lui. Nu este, am semnalat deja, unicul moment epic reușit în roman, nici unica temă. *Tănase Scatiu* are, s-a reținut, și un subiect erotic, ca și *Viața la țară* și, în genere, ca toate romanele din ciclul Comăneștenilor. În primul roman este prezentată discret logodna lungă și, apoi, iubirea – prietenoasă dintre Saşa și Damian, iubire târzie, înceată, apoi dragostea tânără, aproape copilărească, dintre Tincuța și Mihai, lipită și ea de exaltare, cu simboluri romantice și melancolii juvenile... În *Tănase Scatiu* iubirea juvenilă revine, la altă vârstă și în alte condiții de existență a eroilor. Tinca este măritată, are un copil cu un bărbat pe care nu-l iubește, ba mai mult: îl detestă cu adâncă sinceritate și disperare. Mihai Comăneșteanu, eroul înamorat, își caută un destin social și se încurcă în datorii financiare pe care i le plătește, pe ascuns, Tincuța. Când se întâlnesc cu destinele lor, eroii discută despre ce-a fost și se plâng de ceea ce face uneori natura oarbă, imorală. Tincuța, îndrăgostită de un ideal, cu gândul mereu la ce-a fost, îl visează în fiecare noapte. Visul este hrana ei spirituală:

„Te visez aproape în toate nopțile. Te văd aievea cum te miști, cum privești câteodată cu ochii în gânduri, și puterea visului e așa de mare, că a doua zi îmi aduc aminte că priveam și eu tot acolo. Știu tot ce faci, unde te duci, la ce te gândești. Știu când ești trist, când îți aduci aminte de mine. E o nebunie care mă încălzește, îmi odihnește spiritul. Doctorii socot că sunt bolnavă de nervi. La început le spuneam că visez toată noaptea. Mi-au dat fel de fel de doctorii, care mă făceau să dorm ca o piatră. Le-am lăsat la o parte și m-am întors la visurile mele. Își plecă fruntea pe o lături și se uită la el.

– Dacă nu te-aș mai visa, aș muri".

Este bolnavă de ceva necunoscut și, în hărmălaia din jur, este o victimă desemnată. Ea trăiește, în aceste circumstanțe, o iubire interzisă și, temătoare de opinia lumii și supărată pe Dumnezeu („un Dumnezeu care face asemenea lucruri nedrepte e o ființă imorală"), moare. Iubirea sa, cât se poate manifesta, rămâne castă, platonică. Mihai îi sărută ceremonios blana ce-i acoperă picioarele și, în alt moment al narațiunii, îi sărută cuviincios mâna prin deschizătura ușii. Este gestul de intimitate cel mai îndrăzneț din acest roman sentimental inclus într-un roman, mai dur, cu teme sociale. Tincuța moare, eroul ei dispare pentru a reapărea, cu un rol mai important, în romanul următor, în fine, bărbatul legal, Tănase, rău și mojic, o bocește ostentativ și ridicol: „Ah, nevastă, de ce m-ai lăsat tu pe mine?!" – , fiind atent, în acest răstimp, ca feștila de la făclie să nu-i strice covorul. „Mario – strigă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

el – rupe feştila de la făclia aia, că pătează covoru"... Prozatorul, atent cu gesturile personajului dizgraţios, nu-i acceptă niciun act, niciun gest ce i-ar contrazice comportamentul infam...

În acest chip (moartea Tincuţei şi uciderea lui Tănase Scatiu de către ţăranii justiţiari din Balta, apărători ai boierului lor Dinu Murguleţ) se încheie romanul, repet, cel mai coerent, cel mai bine scris şi cu tipologia cea mai pregnantă din ciclul romanesc scris de Duiliu Zamfirescu. Tema lui, de suprafaţă, este: lăcomia, mojicia, brutalitatea şi ambiţia unei clase noi, intermediare între boierii de neam şi ţăranii ajunşi la sapă de lemn... Saşa şi Matei Damian sunt actori marginali în naraţiunea de acum. Dinu Murguleţ este încă în viaţă şi, indirect, joacă un rol în intriga cărţii. El încheie, de altfel, simbolic, cum am precizat mai înainte, romanul: este repus în drepturi, se întoarce la conac, „olog şi singur, însă stăpân ca mai înainte pe pământ", cu credinţa că totul este acum în bună rânduială. Nu va fi aşa – vedem din romanele ce urmează – dar, deocamdată, buna rânduială a pământului învinge...

În prefaţa acestui studiu epic al societăţii româneşti, prozatorul face un portret moral şi psihologic sever, nu în totalitate drept şi nici, în totalitate, nedrept, al naţiei noastre, din perspectiva unui spirit conservator nutrit de moralismul clasicilor: „Românii sunt risipitori şi fanfaroni; mai toţi sunt bogaţi; cei ce nu sunt bogaţi îşi închipuiesc că sunt; nimeni nu se însoară definitiv; nimeni nu urăşte sau iubeşte cu putere; ţăranii învârtesc carul cu patru boi prin curte şi cer pământ; târgoveţii nu ştiu să iscălească, dar cer drepturi; femeile nu ştiu să coasă, dar ştiu să stenografieze; un an, guvernul e gata să dea faliment, iar anul al doilea are excedente extravagante. O învălmăşeală şi un zgomot, o lipsă de rânduială, parcă lumea noastră ar trăi pururea într-un hipodrom roman, aşteptând să încununeze pe Neron".

Şi termină această *fizionomie* cu o propoziţie memorabilă, opera unui moralist de clasă: „O amabilă zeflemea învăluie încă totul, în această ţară tânără şi iertătoare".

*

Dacă romanul, în genere, este „arta de a şti să spui lucruri posibile", *În război* (1902; publicat mai întâi în „Convorbiri literare" 1897–1898) dovedeşte că romanul este, totodată, şi arta de a şti să introduci în ficţiune documente istorice în aşa chip, încât ele să devină fapte epice verosimile. Este ceea ce izbuteşte Duiliu Zamfirescu în romanul citat, fixat cronologic, în momentul Războiului de Independenţă. Prozatorul face mărturisiri în acest sens. A reprodus în mod deliberat în roman ordinele de zi date de generalul Cernat şi alte documente pe care le-a transcris din cărţile de specialitate şi este foarte mulţumit, literar, de această strategie. „E documentul cel mai sugestiv artistic din toată campania" – îi explică el, într-un rând, lui Maiorescu. Nu-i, poate, cel mai sugestiv, de a întări verosimilitatea naraţiunii, sprijinind-o prin date, scene din viaţa reală, informaţii ce pot fi verificate istoric, este la 1898 nouă în proza românească şi precede teoria autenticităţii romanului din epoca lui Camil Petrescu. Intuiţia prozatorului, vreau să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spun, merge în sensul evoluției romanului realist, care încearcă, spre sfârșitul secolului, să fie nu numai oglinda ce se plimbă deasupra drumului, dar și o reflectare directă, o reconstituire a vieții interioare a celui care ține în mână oglinda. Impresia pe care o avem când citim corespondența cu Maiorescu este că prozatorul gândește mai mult și mai coerent, când scrie romanul în discuție, la aceste probleme de construcție. Vrea să dea *verismului* în care crede o anumită ordine, profunzime și să traducă mai bine în roman tema morală pe care o are în minte. Citise, evident, *Război și pace*, îl citise pe Caesar (*De Bello Gallico*), îi consultase pe memorialiștii și istoricii români și își exprimă teama, acum, când scrie romanul, de a fi bănuit că a imitat pe cineva, în speță pe Tolstoi. Împărtășește neliniștea, cui altcumva?, aceluiași Maiorescu, confidentul ideal. Îi încredințează în același timp (noiembrie 1895) și intențiile ascunse, de ordin moral ale romanului. Sunt vechile lui teme adecvate, acum, circumstanțelor.

Grija lui Duiliu Zamfirescu este să educe clasele conducătoare, sceptice, zeflemiste și, totodată, să stimuleze energia națională a claselor de jos. Războiul ar fi, după el, un bun prilej, pentru a cultiva virtuțile morale. Prozatorul nu se teme, dar, să scrie roman *cu tendință*, cu teză (subiect de dezbatere în acea vreme), este foarte determinat în acest sens și cere criticului să-i recomande, pentru a se documenta mai bine, *tratate de șmotru* privitoare la *școala soldatului*, în toate ramurile: pedestrime, cavalerie, artilerie, chiar și administrație... Preocupări serioase de prozator care nu mai vrea să se lase în voia imaginației și în grațiile inspirației. Vrea să se informeze, să respecte realitatea, să fie adevărat în ceea ce scrie. Modelul Tolstoi îl neliniștește, în continuare. La 10/22 septembrie 1897, comunică din nou lui Maiorescu bănuiala sa că poate fi acuzat că a imitat *Război și pace* și, în neliniștea lui, este și o notă de vanitate: se compară cu un uriaș prozator nelatin. Este, pe de o parte, resemnat („dar gura lumii cine o astupă?"), pe de alta, este încredințat că se va observa deosebirea: „creațiunea mea e latină, pe când a sa e slavă". O justificare, cam fantezistă, căci, dacă ar fi să fie sau dacă a fost înfăptuită, imitația în artă este greu de scuzat prin elementul rasă. Cine compară romanele lui Tolstoi cu acelea ale lui Duiliu Zamfirescu nu poate avea însă suspiciunea de fraudă și nici de concurență între rase, civilizații, psihologii ale națiunilor. Ele pot fi comparate, cel mult, axiologic, și atunci... Neliniștea românului Duiliu Zamfirescu nu este, în acest caz, întemeiată.

Referitor la scenariul romanului *În război*, observăm că el se desfășoară pe două planuri mari: cel dintâi este războiul (centrul epic care adună mai toate clasele sociale și evenimentele importante ale narațiunii) și, în plan secund, se desfășoară romanul sentimental al lui Mihai Comănești eanu, personaj cunoscut deja din romanul anterior. Prozatorul își prezintă temele, cum face, de regulă, în prefața romanului. În ediția din 1902 laudă limba română („o limbă atât de perfectă") și tăria spiritului românesc de a trece, fără să piardă calitățile specifice ale rasei, prin cultura occidentală. Aduce, totodată, un elogiu – foarte simțitor – și poporului român („ascultător, simplu și eroic"), care a știut să se strecoare, neatins, prin timp

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi şi-a dovedit virtuţile în războiul din 1877... În prefaţa la ediţia din 1907, defineşte etica romanului şi însuşirile lui: este pornit „dintr-o simţire curată" şi este lipsit, programatic, de „farmecul decadent al romanelor moderne, în cari aberaţiunea simţurilor se uneşte cu perversitatea gândurilor, pentru a necinsti sufletul omenesc"... *Aberaţiunea simţurilor, perversitatea gândurilor, necinstirea sufletului omenesc* şi, prin toate acestea, *farmecul decadent*? Imputări vagi, abstracte şi, înainte de toate, niciun punct de reper în ceea ce priveşte romanul modern... Duiliu Zamfirescu îşi găseşte, totuşi, un loc între moderni şi antimoderni: se situează, spune deschis, la egală distanţă de tabăra decadenţilor şi de tabăra naţionaliştilor. Locul lui se află pe „pământul liber al clasicismului". Ar trebui însă să ştim, pentru a-i aprecia opţiunea, ce înseamnă clasicismul în roman, la 1907.

Mai clară este decizia lui de a scrie un roman în care să dovedească patriotismul celor două clase pe care, ca şi Eminescu, le consideră reprezentative: aceea a boierilor legaţi de pământ şi de tradiţiile spirituale şi, cum s-a văzut şi din romanele anterioare, clasa ţărănească, aceea care nu se exprimă individual, ci în grup. Amândouă au prilejul să dovedească prin exerciţiul războiului virtuţile moştenite de la înaintaşii latini. Orgolii ce pot periclita credibilitatea unei opere literare. Trebuie precizat că Duiliu Zamfirescu le stăpâneşte bine, este ponderat atunci când vorbeşte de vitejia războinicilor noştri, mai mult, dovedeşte o intuiţie psihologică fină, când descrie, de pildă, starea de angoasă a soldaţilor înaintea declanşării atacului. Reconstituirea confruntărilor militare este, în genere, făcută cu tact şi obiectivitate, din unghi epic, amestecând abil datele realului (locuri, personalităţi cu o stare civilă precisă, evenimente consemnate de gazetele din epocă şi de memoriile de război!) cu elementele inerente unei ficţiuni epice. *În război* este, din acest punct de vedere, un roman mai mult decât notabil. Numai Camil Petrescu (îl citâm din nou pentru a marca o filiaţie posibilă) a mai acordat o atenţie aşa de mare, în romanul românesc, scenelor de război, făcând din operaţiunile militare nu un element de decor, ci chiar nuclee epice, momente prin care se revelează psihologia şi caracterul personajelor. Duiliu Zamfirescu nu face însă analiză psihologică şi nu introduce în naraţiune eseul epic, cum procedează Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*, el se străduieşte şi, în bună parte, reuşeşte să fixeze epic atmosfera dinaintea bătăliei şi haosul, deruta, atrocităţile şi psihologia indivizilor fără istorie într-o confruntare istorică. Ca şi în *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu*, prozatorul se dovedeşte a fi un bun pictor al grupurilor, un observator acut, sec, la obiect, un pictor al mulţimii viermuitoare în nuanţele negrului-fumuriu, murdar. Prin acumulare de detalii, tabloul devine expresiv. Iată, de pildă, imaginea forfotei din gara Filaret.

„Trenul de la 5 era în întârziere din cauza unui regiment de artilerie, ce se încărca cu greu, pe linie. Ploua. Tunurile şi chesoanele, puse în vagoane joase de pietriş, străluceau sub picăturile de ploaie, cu aerul de solemnitate aproape vie ce-l au în general gurile de foc. Soldaţii alergau de colo până colo, unii aruncând muşamale peste muniţii, alţii trăgând de lanţuri caii, ce nu voiau să se urce în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vagoanele pe cari sta scris: *8 cai sau 40 de oameni* – cuvinte de o tragică ironie, în vremuri ca acestea, când, în adevăr, viaţa cailor devenea mai preţioasă decât a oamenilor. Zarva şi strigătele erau la culme. Ofiţerii, cu glugă neagră pe cap, chemau pe sergenţii-majori spre a le da cele din urmă ordine; un caporal, care trăgea cu 4 soldaţi un vagon încărcat, spre a-l lega de tren, se da de ceasul morţii că nu-l putea mişca; un călăreţ rotaş împingea de crupa calului său, vărsându-şi veninul în înjurături colosale şi dând cu piciorul în burta lui, disperat că gloaba nu vrea să intre în vagon. O infinitate de mici sentimente de cazarmă, grosolane şi naive, se frângeau de puterea covârşitoare a realităţii; caporalul care trăgea de vagon, fără să-l mişte, era socotit ca cel mai voinic din regiment; călăreţul, al cărui cal nu vrea să-l asculte, trecea drept cel mai bun rotaş... Şi peste toţi curgea din văzduhul posomorit o ploaie învierşunată, duşmană, care desfunda drumurile, rupea podurile, inunda câmpiile... Din când în când, soldaţii mai bătrâni, cazarmagii învechiţi, îşi ridicau fruntea plină de sudoare către cer şi invocau pe zeul tunetelor, cu figuri retorice pline de sudalme".

Expresive sunt şi scenele de război, fotografiile de grup, dialogurile. Eroii (Mihai Comăneşteanu, Milescu, Natalia Canta, Anna Villara) stau de vorbă cu personaje reale (Maiorul Şonţu, Valter Mărăcineanu), asistă la venirea Regelui Carol şi naratorul nu ezită să reproducă, uşor modificată, telegrama trimisă de Marele Duce Nicolae: „Treci Dunărea unde vei voi: ne zdrobesc turcii". Dă, apoi, numărul tunurilor româneşti (48) şi ruseşti (120) care participă la ofensiva contra turcilor. Turcii au şi ei 100 de tunuri şi, la urmă, prozatorul face socoteala gurilor de foc... În fine, reconstituie poziţia diviziilor militare, numeşte pe comandanţii lor şi stabileşte poziţia brigăzilor pe teren. După această migăloasă descriere, reproduce integral ordinul nr. 50 dat de Generalul Cernat la Verbiţa, la 28 august / 11 septembrie 1877, acela care precede atacul de la Plevna. Pagini documentare. Rolul lor este să întărească ideea de autenticitate a ficţiunii. Ficţiunea este reprezentată, aici, de Mihai Comăneşteanu, actor principal în această ficţiune ce se suprapune peste un mare eveniment istoric. Naratorul, relativ impersonal, se mişcă bine în această complicată strategie epică menită, între altele, să recupereze literar un moment eroic din viaţa românilor. Reuşeşte. Ficţiunea epică pare a fi, aici, o copie a realităţii. Maiorul Şonţu citeşte un comunicat de război (şi comunicatul, document autentic, este reprodus în roman), Căpitanul Valter Mărăcineanu stă de vorbă cu Milescu (personaj fictiv, filosof al bunăstării şi al desfătărilor lumeşti), despre strategia militară, prilej pentru prozator de a face două portrete verosimile. Căpitanul este un om de acţiune, simplu şi eficient, are o fire închisă în sine, e melancolic şi milos cu soldaţii. Milescu, spirit relativizant, uşor zeflemist – prin contrast cu cel dinainte – este un erou al retoricii eroice. Se hrăneşte cu sublimităţi şi comunică prin vorbe de spirit. Moare însă, se va vedea, ca un erou adevărat, la datorie, şoptind numele patriei.

Acelaşi sfârşit tragic îl are şi Mihai Comăneşteanu, *l'homme à femmes*, răsfăţatul damelor daco-romane, gentilom al curtoaziei şi al combinaţiilor amoroase.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caracterul lor se verifică, aici, pe câmpul de luptă. Pentru ei „războiul este sfânt" şi, citindu-l pe Rousseau, acceptă că, dincolo de bucuriile spiritului şi complicităţile, desfătările sufletului, se află voinţa de a sluji un ideal. „Voinţa este totul", încuviinţează ei cu gândul la patrie. În limbaj voit prozaic – limbajul prozei obiective sau, în termenii propuşi de Duiliu Zamfirescu – limbajul „realismului trist" – este transcris şi dialogul obscur, fragmentat al ţăranilor deveniţi soldaţi. Ei sunt obsedaţi de ceea ce au lăsat acasă. Un soldat tânăr îl întreabă pe altul, mai în vârstă:

„– Oare ce-o mai fi şi ziua de mâine, nea Toadere?

– Ia, o zi ca toate zilele...

Soldatul mai tânăr nu îndrăznea să mai întrebe. Dar îl muncea ceva:

– Nu de alta, da'am nişte junei neplătiţi, de la alde socru-meu... şi-mi este c-o rămânea muierea cu datoria în spinare.

– Păi, dacă-s de la socru-tău, ce-ţi pasă?

– Vezi, că e om al dracului.

Toader iar tăcu. Întinse mâna la un cărbune, îl săltă de vreo două ori în palmă şi-l aruncă în lulea, bătându-l cu sfarghia.

Peste dânşii veni un alt soldat mai vorbăreţ.

– Plouă, măi vere, ca la Sfântul Ilie. A făcut Dumnezeu pe voia domnitorului nostru, că cică aşa-i place să se bată.

– Ai auzit tu...

– Ba eu n-am auzit, da', ştii, mai spun oamenii.

– Păi, vorbă-i!... Soldatul cel tânăr iar o dete prin «ziua de mâine».

– Ce-o mai fi, măi vere, şi cu noi!... Că nu de alta, da' am nişte boi neplătiţi".

Sunt sugestive aceste propoziţii fără culoare, fără individualitate, menite să marcheze o gândire înceată şi o psihologie elementară. Puse împreună, propoziţiile fără relief şi fără coerenţă, indică starea de suflet, grijile unei mase de oameni simpli înaintea unei furtuni devastatoare. Epica este, în aceste fragmente, densă, stilul este fără podoabe, dialogul e firesc, gesturile acestor luptători veniţi din toate părţile, fiecare cu istoria lui, sunt înregistrate laconic, în incoerenţa şi diversitatea lor. În noaptea dinaintea bătăliei, nimeni nu doarme. Toţi îşi imaginează cum va fi, mâine. Scene, anticipate, de coşmar. Un anume Gorciu crede că va fi străpuns de un iatagan turcesc şi iese afară din cort şi descarcă puşca în vânt. Toader, înţelept, îl apostrofează:

„– Ce faci, mă, zăpăcitule?

– Am să dau în ei, nea Toadere..."

„Şterge-ţi puşca, mă, şi culcă-te"...

Mihai Comăneşteanu îşi recapitulează viaţa şi găseşte că viaţa lui de până acum este aceea a unui „egoist dezăvârşit". Discută cu Maiorul Şonţu despre patriotism şi citează (ca toţi eroii lui Duiliu Zamfirescu) din Herbert Spencer (Spencer şi Stuart Mill sunt sociologii şi economiştii predilecţi ai prozatorului şi al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

personajelor sale. Valter Mărăcineanu are presimțirea morții și presimțirea, fapt curios, este luminoasă. Maiorul este împăcat cu ideea, are o justificare care nu este însă prea bine exprimată filosofic în roman:

„– Să-ți spui, frate Comăneștene: parcă nu știu cum, am presimțirea cea mai luminoasă a morții mele de mâine. Îți pare ciudat, nu-i așa? fiindcă e nenatural să presimți ceea ce nu dorești. Dar tocmai în asta și stă explicarea siguranței cu care îți vorbesc, în dorința ce am avut-o pururea de a muri pe câmpul de bătaie. Acum, când sunt așa de aproape de ziua de mâine, poate că ființa mea pământească mă mânjește cu pofta de a mai trăi. Însă, din fericire, am o streaje în mine: judecata. Trebuie să moară cineva pentru țara asta!"...

(V)

Presimțirea se împlinește. Eroii (Mihai, Șonțu, Milescu, Mărăcineanu) se poartă brav în luptă și mor. Ultimul lor mesaj către cei care rămân în viață este „să vă regenerați prin lacrimi".

*

În război, spuneam mai înainte, are și o parte care urmărește viața intimă, intens erotizată, eruptivă a actorilor în special a lui Mihai Comăneșteanu. Un roman erotic, așadar, puțin haotic, grăbit, fără analiză. Stilul se va dilua considerabil, pierzându-și verosimilitatea, în romanele ulterioare ale ciclului. Aici observația vieții sentimentale a personajelor este ceva mai consistentă, reușind să fixeze câteva personaje. Spațiul epic de desfășurare este, la început, capitala în care lumea bună petrece, discută despre amestecul raselor, intră și iese din combinații amoroase, trădează, trece prin crize de gelozie, face previziuni asupra viitorului țării și așteaptă, neliniștită, începerea războiului. Mihai Comăneșteanu, fratele Sașei și iubitul platonic și nefericit al nefericitei Tincuța, a ajuns între timp doctor în drept și ofițer în Garda Civică. Este un tânăr bărbat prezentabil și nestatornic când este vorba de femei, trece fără mari remușcări de la una la alta, are succes și este iubit, deodată, de mai multe doamne din clasa de sus a societății. Nu-i, cu atâtea însușiri virile și disponibilități afective, un desfrânat, *are părțile lui* – vorba cunoscutului personaj *matein* – este un patriot sincer, poartă în adâncurile conștiinței sale mesajul bătrânului Dinu Murguleț... Este iubit stăruitor și discret de Natalia Canta, amica Sașei Comăneșteanu, tipul feminității mature și distincte, cu o sensibilitate cultivată. Femeie, ea îl iubește statornic pe nestatornicul Mihai Comăneșteanu, este geloasă, dar gelozia ei nu ia formele agresive, revendicative ale Miței Baston. Mihai Comăneșteanu a iubit-o, dar se îndreaptă, acum, în altă direcție. Femeia fină și statornică prinde de veste și, angoasată, vine și încearcă să-și apere iubirea ce, se înțelege limpede, i-a marcat viața interioară.

Discuția dintre cei doi reprezintă o fină pagină de dialectică amoroasă, scrisă de un G. Călinescu cu o jumătate de secol înaintea lui. Un G. Călinescu care nu-l citise încă pe Proust (pentru că Proust nu-și scrisese încă romanul), dar îl citise bine pe Stendhal. O pagină de proză intelectuală despre un subiect delicat, putem spune

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inefabil. Dar şi inefabilul se poate pune în ecuaţie şi, în fond, se poate aproxima, justifica într-o pagină de roman. Este ceea ce face Natalia, femeie inteligentă, superioară bărbatului pe cale de a-l pierde. Este măritată cu un bărbat pe care nu-l iubeşte (în afară de Saşa, mai toate femeile din proza lui Duiliu Zamfirescu au căsătorii nefericite), iubeşte pe altul şi caută, acum, o lege morală care să împace existenţele şi contradicţiile, inconsecvenţele şi slăbiciunile sale. Mihai se apără, la rândul lui, şi aduce în discuţie legea morală. „Este şi o parte morală în viaţă, peste care nu se poate trece fără pedeapsă" – zice el. Dintr-o explicaţie incompletă, fugitivă, aruncată în dialogul acesta amoros, înţelegem că bărbatul pe care îl iubeşte Natalia (Mihai Comăneşteanu) avusese o discuţie cu bărbatul legitim, brutal şi egoist (Natalia are pentru el o ură grea, adâncă şi-l detestă, cum mărturiseşte, cu inexpugnabilă sinceritate; cu excepţia Miei (Porţia) din *Îndreptări* şi *Anna*, toate femeile căsătorite din proza lui Duiliu Zamfirescu îşi detestă soţii legiuiţi) şi acesta îl rugase („cu lacrimi în ochi") să-i lase soţia în pace, să nu-i strice casa. Mihai acceptă şi revendică, acum, dreptul şi onoarea de a se ţine de cuvânt: „Nu pot face sacrificiul ce mi se cere, fără a mă simţi mizerabil" – se apără el.

Situaţie inedită în proza românească, corect notată, fără alte comentarii. Cea care câştigă acest duel sentimental, intelectualiceşte vorbind, este însă Natalia. Spiritul său este mai fin şi înţelegerea ei este mai adâncă şi mai cuprinzătoare. Natalia face teoria amorului estetic şi al atitudinii estetice în dragoste (vom regăsi această teorie, dezvoltată, în *Lydda*). În fine, ea îl salvează, moralmente, pe fugitivul, nestatornicul Mihai şi, totodată, dă o notă de noblеţe sentimentelor sale. Iese, astfel, din clasa femeilor-crampon şi intră în categoria femeii superioare care îşi spiritualizează pasiunea şi caută o justificare înaltă nestatorniciilor bărbatului infidel cu care s-a unit sentimental pentru totdeauna. Speculaţiile ei îl iartă şi, în acelaşi timp, îl umilesc pe omul ce o părăseşte:

„– Sau mai bine nu, rămâi aşa cum eşti, mlădios, nehotărât în multe, dar cu puterea de a te sacrifica pentru o idee generoasă. Uite, Mihai, ştiu că în lumea noastră modernă, oamenii hotarâţi, cu voinţă puternică, sunt foarte căutaţi, fiindcă sunt rari. Dar, crede-mă, a trăi zilnic cu asemenea oameni e un chin, fiindcă sunt egoişti şi brutali. Sufletul nostru de astăzi e complicat, plin de finеţe, plin de cotituri, în cari nu intră decât cei ce-l cunosc. În amorul nostru modern s-ar putea statornici cu siguranţă o estetică a iubirei. De ce zâmbeşti?

– Nu zâmbesc...

– Ba da, zâmbeşti. Pot chiar să-ţi spun de ce zâmbeşti. Tot ceea ce înşir eu acum, îţi este şi ţie cunoscut; cu toate astea tu nu mi l-ai spus niciodată, fiindcă în tine, ca şi în Saşa, e înnăscut simţul acela atât de pătrunzător al *esteticei de a fi*... Nu râde, Mihai. Lasă-mă să-ţi spun de ce îmi eşti atât de drag. Înţelege că asta e iertarea mea către mine"...

O estetică a iubirii în umorul modern, un *simţ înalt şi pătrunzător al esteticii de a fi*, în fine, o morală care duce la iertare prin estetică... Astfel de reflecţii sunt rare în romanul românesc şi, repet, numai G. Călinescu (din unghi stendhalian şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

balzacian), gidienii şi proustienii noştri (Hortensia Papadat-Bengescu, Holban, Camil Petrescu) le-au dat extensie şi consistenţă în roman. În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, când scrie şi publică în „Convorbiri" romanul pe care-l prezint aici, diplomatul Duiliu Zamfirescu încearcă să introducă ideile în roman şi să facă o filosofie a sentimentului erotic şi a devoţiunii în dragoste.

Adversara Nataliei este Anna Villara, personaj nou în ciclul romanesc compus de Duiliu Zamfirescu. Ea reapare şi are un rol mai important în *Îndreptări* şi *Anna* (*Ceea ce nu se uită*). Anna întruchipează alt tip de feminitate: independentă, autoritară, puţin misterioasă, cu mintea ascuţită şi cu simţurile bine stăpânite, imprevizibilă. Tânărul ofiţer din Garda Civică o întâlneşte în casa unui vechi amic, Milescu, căsătorit cu înţeleapta Elena, sora mai mare a Annei. Tânăra femeie, încă nemăritată, are o „fire bogată" şi, de cum o vede, „l'homme à femme" (Mihai) presimte că ea va avea un loc important în drumul vieţii lui. O revede la Stăneşti, moşia din apropierea câmpului de luptă, şi... scânteia amorului se aprinde: „Anna intra în sufletul lui, pe nesimţite, dar sigur, cum intră un obicei bun, ce răspunde unei năzuinţe a firii noastre". Vorbele cu care prezintă prozatorul această insinuare sunt în continuare, alese, uşor afectate, în stilul semnalat mai înainte: „Fiindcă în singurătatea de la Stăneşti, atît de plină de lumea reală a lucrurilor Annei, se înfiripase cu încetul un chip nereal, mângâiat de izvorul nesecat al iubirei, ce curge în toate sufletele omeneşti. Când Anna veni să prinză, pe conturul său real, liniele figurei închipuite, portretele de-abia mai semănau. Dar, ca şi cum imagina adumbrită în singurătate ar fi fost mişcătoare şi neînchegată, se potrivi încetul cu încetul pe faţa limpede a Annei, până ce una şi alta deveniră una: Anna".

„L'homme à femme" se îndrăgosteşte de această femeie capricioasă şi discută noua lui pasiune cu amicul Milescu, spirit ironic, filosof, crede el, relativist al existenţei, fidel unei singure femei, Elena, soţia sa, fără s-o iubească. Idealul iubirii absolute, în care crede şi la care aspiră, nu se poate întrupa, creaţiunea zdrobeşte concretul vieţii. De aceea încheie orice meditaţie pe această temă cu vorba sceptică „vacs" sau cu imprecaţia: „mii de vaviloane şi de tunete", scoasă, bănuim, din limbajul boemei bucureştene. Iubirea nu-i un „vacs", dar este un fapt neîmplinit, inaccesibil. Milescu este, dar, un idealist sceptic şi devotat, totuşi, unei iubiri imperfecte: „– Elencuţa e pentru mine o mână de suflet încântător, fără de care n-aş putea trăi... Eu nu pot iubi, zise el, sculându-se; cel puţin nu pot iubi cu răzvrătiri de astea sufleteşti... Şi, dacă-mi dai voie... cred că nici nu se poate iubi în lume, cu înţelesul ce-l dau eu iubirii"...

Această dialectică sucită are, totuşi, rostul ei. Milescu vrea să spună că iubirea supremă este inaccesibilă, iar bărbatul trebuie să rămână fidel iubirii imperfecte la care are acces. Nu-i o mare filosofie la mijloc, dar este o idee acceptabilă de intelectual sofisticat care caută într-o lume mişcătoare şi într-o morală permisivă o etică individuală demnă:

„– Fiindcă din momentul ce ţi-ai împărţit numele şi viaţa cu o femeie, chiar dacă am presupune că n-o iubeşti, ea exercită oarecum o parte din egoismul comun

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi dobândeşte dreptul de a nu suferi prin tine, dacă nu pentru altceva, să nu te facă să suferi la rândul tău printr-însa. Iar dacă o şi iubeşti, femeia ta ţi se pare un lucru sfânt."

Milescu se dovedeşte a fi, dincolo de ironia, relativismul şi „vacs"-urile, vaviloanele şi tunetele lui, un om plin de virtuţi, un erou, ca şi Mihai. El moare, s-a reţinut, pentru o cauză mare...

Mihai Comăneşteanu nu are, ca Milescu, credinţa unicităţii în iubire, el iubeşte în acelaşi timp două femei, ezită o vreme între Natalia şi Anna şi, bun analist, Milescu îi face portretul psihologic. „L'homme à femme" este un om al faptelor, pe când el, analistul care nu poate iubi total şi la modul absolut pe nicio femeie, este teoretician al iubirii: „eşti din aceia pe cari femeile îi simt, cum simt gâştile ploaia... Crezi că n-am înţeles chiar de la început, din prima seară când ai venit la mine, că pe Annicuţa o lua apa, cum spui tu? Acuma ia să cercetăm pe bolnav mai deaproape: va să zică eşti bântuit de două patimi..."

Cu puţină imaginaţie se poate deduce din acest fragment că Milescu (şi prin el prozatorul) face psihanaliză, întinde pacientul pe divan, îi determină complexele, patimele ce-l bântuiesc şi, cum vedem în alt fragment, încearcă să-l convingă (în stil cam alambicat) că femeia este un lucru sfânt... Impresia pe care o avem însă la lectură este că tânărul ofiţer curtat de femei inteligente şi frumoase nu se prea lasă convins. Merge, în continuare, pe calea lui. Caută, adică, frumuseţea estetică a iubirii nu în unicitatea, ci în diversitatea experienţei. O temă ce revine în romanul şi teatrul lui Camil Petrescu. Duiliu Zamfirescu îl anticipează şi la acest capitol.

Anna Villara, care se iveşte în orizontul lui de aşteptare – în timp ce Natalia Canta se estompează, la celălalt capăt al scenei, cu toată inteligenţa sa speculativă şi sensibilitatea ei calmă şi trainică – Anna, zic, este un fruct tare. Nu se lasă lesne doborât. Este frumoasă, senzuală, maliţioasă şi vigilentă. Se lasă curtată de mulţi şi-i refuză, în cele din urmă, cu obstinaţie pe toţi. Mihai Comăneşteanu intră în rol şi, prin amicul Milescu, o cere în căsătorie pe neîmblânzita Anna. Annicuţa îl refuză însă fără să motiveze. Refuzul produce, curios!, satisfacţie lui Milescu. Semn că, în ascuns, o iubeşte şi el pe sălbatica frumuseţe tânără... Mai înainte prozatorul îi face un portret reuşit într-o pagină în care cele două rivale, Natalia şi Anna, se confruntă. O pagină remarcabilă de proză în care curiozitatea feminină se amestecă în chip ingenios cu gelozia şi ura. În conacul de la Stăneşti, unde se regăsesc, în vreme de război, mai toţi actorii romanului, Natalia – spiritul lucid şi necruţător al acestei drame sentimentale – pătrunde în dormitorul Annei cu gândul de a-i da sfaturi şi de a avertiza asupra primejdiilor amorului. Anna doarme şi Natalia, înveninată, îi dezveleşte trupul tânăr şi o contemplă. Ura şi gelozia ei se transfigurează, numaidecât, în admiraţie. Natalia devine, astfel zis, o fiinţă estetică, conform teoriei pe care o făcuse în confruntarea de mai înainte cu Mihai Comăneşteanu, bărbatul duplicitar. Frumuseţea învinge gelozia, resentimentul, amărăciunea trădării:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Bustul Annei apăru întreg. Cum iese câteodată din mintea unui gânditor fericit o poezie desăvârşită, aşa parcă ieşise, din puterea creatoare a naturei, umerii şi chipul acela – marmură cu suflet, fildeş cioplit, prin ale cărui rămurele albe de vine curgea fluidul misterios al vieţii tinere. În suverana nepăsare a somnului, liniele erau de o frumuseţe, de sine stătătoare, trăgându-şi valoarea din îmbinarea armonică a curbelor. Pe umerii legaţi astfel din legi eterne şi deci impersonale se ridica gâtul, cu graţii de muză, şi capul, cu imaginea personalităţii. Natalia era uimită. În loc de gelozie şi ură, ea se simţi rătăcită ca într-un vis neclarificat. Făcu o mişcare falsă şi o picătură de ceară căzu pe braţul fetei. Ea sări în sus, pe când Natalia, scăpând sfeşnicul din mână, cădea jos. Anna aprinse în grabă lumânarea. Cea dintâi a ei pornire fu de a se repezi la uşe şi a striga. Însă, dându-se jos din pat, poziţiunea verticală păru că-i aşează lumea în realitatea ei. O privire aruncată asupra Nataliei o făcu să se oprească. Natalia îşi reveni numaidecât în simţiri. Se sculă pe un genunchi şi se uită lung la Anna. Ruşinată, umilită, ea nu mai avu altă putere decât să plângă. Căzută grămadă într-un colţ, îşi ascunse ochii în mâni".

Notaţii fine, subiect bine tratat epic, gradual, trecerea de la ură şi voinţă de răzbunare la resemnare în faţa frumuseţii sublime este bine prinsă, fără emfază, fără multă retorică. Orgolioasa Natalia, umilită, cade în genunchi, sărută mâna rivalei şi strigă: „Eşti atâta, atâta de frumoasă". Nu-i o exagerare, un gest neverosimil, o mică găselniţă literară? Mai degrabă nu. Confruntarea intră în logica discursului amoros. Nu este însă o lege ca această confruntare să ajungă, totdeauna, la violenţe, insulte, încăierări specifice periferiei. Două fiinţe cultivate, educate, îşi pot stăpâni simţurile în fierbere şi pot atinge, teoretic vorbind, starea de contemplare. Este ceea ce sugerează aici prozatorul. El face puţină analiză, sondând misterul sufletului feminin. Să ne amintim de ceea ce spune G. Ibrăileanu: *pentru a măsura calitatea estetică a unui prozator, trebuie să urmăreşti modul în care prezintă psihologia feminităţii*. Dacă aplicăm acest criteriu (în mare parte just), observăm că Duiliu Zamfirescu trece uşor examenul. Este, cu adevărat, un bun prozator al feminităţii şi, urmând tipologia din cele opt romane pe care le-a scris (unele eminente pentru epoca lor, altele neizbutite, schematice), remarcăm faptul că personajele feminine sunt, poate, cele mai reuşite. Deşi sunt plasate mai totdeauna în planul secund al acţiunii, ele se disting prin ceva, au personalitate, ies din rând printr-o sensibilitate discretă, o sensibilitate ce ştie să se stăpânească. Femeile lui Duiliu Zamfirescu au, putem spune, caracter. Saşa, Natalia, Anna Villara intră în această categorie. După strania confruntare nocturnă cu Natalia, Anna, care primise din partea adversarei toate dovezile umilinţei, nu se simte bine, nu este încercată de vanitate, are mai degrabă un sentiment nedesluşit de silă şi de singurătate. Prozatorul nu-şi cruţă personajele, faptul se vede limpede din aceste notaţii şi din altele. El încearcă să prindă complexitatea sufletului feminin şi să iasă, astfel, din tiparele tradiţiei epice: *femeia rea, bărbată*, capabilă de mari cruzimi, imoralităţi şi *femeia păpuşă*, inertă, victimă a autorităţii virile.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În război este, din acest punct de vedere, un roman notabil, un început de modernitate în proza noastră. Eroul prioritar (Mihai, martorul şi actorul întâmplărilor din scenariul epic) moare înconjurat şi plâns de femeile care au jucat un rol important în viaţa lui: Saşa – sora înţeleaptă, „credincioasă pământului şi singurătăţii" – cum o prezintă prozatorul; Natalia Canta – simbolul sensibilităţii lucide şi austere, Anna – orgolioasă, independentă, capricioasă şi melancolică, în fine, Elena – soţia lui Melinescu – despre care vom afla mai multe în romanul următor. „Aş vrea să trăiesc... ca să nu vă las singure", îi şopteşte muribundul Mihai celei din urmă. Iar Annei îi transmite mesajul cunoscut: „Ai plâns? [...] N-ai plâns îndestul. Plângi. Trebuie să plângeţi şi trebuie să vă renaşteţi prin lacrimi, cum ne-am regenerat noi prin sânge"...

*

Studiul psihologiei feminităţii continuă în *Îndreptări* şi *Anna* (*Ceea ce nu se uită*), romane mai slabe estetic decât cele de până acum, cu insule epice ce merită a fi analizate. În amândouă Anna Villara este un punct de reper într-un scenariu în care amorurile se aglomerează şi îşi dispută întâietatea în jurul altui Comăneştean, Alexandru, fiul Saşei şi al lui Matei Damian (personaj din ce în ce mai discret şi mai şters în romanul de acum). În ultimele fraze din *În război*, Saşa îl duce pe primul ei născut, Alexandru, la şcoala militară, aşa cum dorise Mihai Comăneşteanu, eroul de la Plevna. În *Îndreptări* şi *Anna*, el a ajuns deja ofiţer de artilerie. Este un Don Juan de Bucureşti, simpatic, seducător şi uşuratic. Disponibil sufleteşte, iubit de femei, el duce mai departe în naraţiunea lui Duiliu Zamfirescu aventura începută de unchiul său. Este vânat de Anna, căsătorită între timp cu generalul Villara („zeflemist şi caraghios", „stricat de împrejurări", individ cu simţ practic), de Berta (amanta generalului Villara), de Prinţesa Smasmi (Smaranda Duţescu) şi de alte neveste de bancheri sau militari, plictisite în conjugalităţile lor convenţionale. Locotenentul de artilerie trece de la una la alta, fără remuşcări, fără drame sufleteşti, conversează cu ele despre Schopenhauer şi face teorii despre „respectul libertăţii sufleteşti". Oarecare individualitate epică are în această ceată de femei agitate, disponibile, în căutare mereu de bucurii erotice, Anna Villara care, ratând împlinirea sentimentală cu Mihai Comăneşteanu – cel purificat prin jertfă – îl iubeşte, acum, cu stăruinţă şi cu o luciditate răutăcioasă şi posesivă, pe nepotul lui, Alexandru, care-i seamănă. Viaţa ei interioară este mai complexă, aici. Măritată – nu din raţiuni sentimentale – cu o rudă îndepărtată, după fugara iubire pentru Mihai Comăneşteanu, Anna, ne avertizează naratorul, este un „suflet muncit şi bănuitor". Firea ei este necumpănită, orgolioasă şi sarcastică, uşor mitomană şi stăruitor răutăcioasă. Un caracter care nu prea mai seamănă cu acela al fetei seducătoare şi imprevizibile din romanul anterior. Prozatorul îi face, acum, un portret mai aspru, estompând nota de graţie şi de senzualitate secretă. Nu-i ia toate virtuţile, dar insistă pe ideea unei feminităţi reci, calculate, mândre: „Curioasă era, curioasă şi parcă în adevăr nefericită. Bănuitoare şi deci adesea nedreaptă cu cei pe care-i

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iubea, mândră până la exces cu ceilalți, complicată cu sine, își trecea viața chibzuind, iar nu trăind. Măritată cu un bărbat a cărui fire era tocmai contrariul de ceea ce era firea ei, fără copii, preocupată de a-și păstra averea și a o apăra împotriva generalului, devenise pe nesimțite mică la suflet și cicălitoare, deși avea un fond de adevărată noblețe de gândire. În viața ei casnică fusese cinstită fără merit, căci mândria o scutea de greșeli și îndepărta pe bărbați de dânsa, – ceea ce n-o împiedica de a suferi de multele și nenumăratele înfruptări ale generalului din binele aproapelui".

Anna preia, în chip curios, și unele dintre fantasmele grandioase, imperiale, ce obsedează mitomania, cunoscută și ridiculizată în epocă, a lui Duiliu Zamfirescu. Pretinde, de pildă, că este „greacă" din Imperiul Roman de Orient, coborâtoare din Porfirogeneți, strănepoată a lui Vasile al II-lea cel Mare. „Eu sunt astăzi româncă pentru că vreau să fiu; dar tot sufletul meu e de greacă" – mărturisește ea lui Alexandru Comănești eanu, cu o aroganță purtată de visul măririi. Mândră, stăpână pe simțuri, ea este luată însă de apă, cum zice naratorul care n-o slăbește din ochi și nu-i iartă ezitările, răutățile, fumurile aristocratice. Asta înseamnă că Anna începe să-l iubească pe acest tânăr pe care aproape îl crescuse, cu gândul la cel dispărut. Îl ține de scurt, vrea să știe tot ce face, este sângeros geloasă și, când Alexandru dispare în provincie cu Urania Vucos (aceasta se petrece în romanul următor, *Anna*), urmașa Porfirogeneților face o criză de gelozie și pune în mișcare o acțiune de urmărire în stil polițienesc.

Mai multă agitație, așadar, în acest roman în care mai toate personajele sunt nefericite și caută pasiuni izbăvitoare în afara căsniciei. Generalul Villara, un fel de Jupân Dumitrache mai cizelat și mai bavard (face, în stil monden, de salon, teoria despărțirii sexelor, pornind de la o idee a lui Platon), se consolează cu Berta, o tânără pianistă pe care o iubește fără noroc și neamțul Hermann, profesorul ei de muzică. În această combinație apare și Mihai Comănești eanu și, evident, câștigă. Berta vrea să fie o femeie cinstită și Anna, înțelegând dorința de purificare a amantei nefericite, îi dă sfaturi bune, în fine, în acest vârtej de pasiuni, trădări, gelozii, intrigi amoroase, apare un personaj nou, Mia, de altă natură morală. Este tipul fetei cuminți. I se spune și Porția, după numele mamei, prietenă cu Anna Villara – personajul care face și desface totul în această complicată istorie de amor. Mia (Porția) este fiică de preot din Transilvania, vrednic slujitor al bisericii și naționalist român luminat. Ocazie pentru prozator de a introduce în roman problema Ardealului și, totodată, de a sugera, în atâtea dezmățuri, un mod de conjugalitate sănătoasă. Anna căsătorește pe nestatornicul Alexandru Comănești eanu cu Mia (Porția), cu gândul de a-l feri pe tânărul pe care îl iubește de alte ispite – și trimite noul cuplu în călătorie de nuntă întâi la Roma, apoi în Transilvania. Este un prilej pentru prozator de a descrie frumusețea Renașterii italiene și de a prezenta, documentar, orașele ardelenești (în speță Sibiul) și de a pune eroul să stea de vorbă cu preoții, notarii și țăranii care apără cauza românească.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fata cu frică de Dumnezeu şi cu o credinţă mistică în autoritatea bărbatului şi în religia familiei, se supune fără împotrivire circumstanţelor şi deciziei părinteşti. O păpuşă în mâinile experimentatei şi cinicei Anna. Se însoţeşte cu Alexandru şi, când acesta o umileşte cu ezitările, duplicităţile şi speculaţiile lui despre respectul libertăţii, cinstita, naiva, credincioasa Mia se roagă creştineşte de soţul ce i-a fost hărăzit: „nu mă batjocori!"... Îndrăgostit de Anna, Alexandru îi trimite acesteia, în luna de miere, mesaje de dragoste şi, cu cinism, cere castei Mia, să-i scrie, ea însăşi, geloasei şi maliţioasei Anna... „L'homme à femme", ca şi unchiul Mihai Comăneşteanu, Alexandru face exerciţii de dialectică amoroasă cu ardeleanca pură, neclintită în fidelitatea ei de soţie.

„– Uite, zice el, închipuieşte-ţi că tu ai iubi mâine pe un om.

– Asta nu se poate, strigă fata.

– Mă rog, să ne închipuim..."

însă tânăra nevastă nu vrea sau nu poate să-şi închipuie, nu admite în niciun fel ipoteza că poate să se întâmple vreodată această grozăvie. Dialectica bărbatului cu o morală relativistă, permisivă n-o poate clinti din convingerile sale. Jurământul ei de castitate este teribil:

„– Nu se poate: din ceasul în care am jurat înaintea Domnului că sunt femeia dumitale, pot muri, dar mai mult nu se întâmplă cu mine".

Faptul că Mia se trage din lumea românească de peste munţi este pentru prozator un pretext (un alt pretext) de a ataca în roman, dincolo de problema tipologiei feminităţii şi a modelelor etice ale familiei durabile – cauza mai importantă (problema naţională) a românilor din Ardeal. Cauza este discutată, mai întâi, cu preotul Moise Lupu, tatăl fetei cuminţi şi credincioase. Se discută, de altfel, mult în *Îndreptări* şi *Anna*, de la problema religiei greco-romane la ideile lui Nietzsche despre formarea personalităţii şi diversitatea caracterelor. Doctorul Matei Damian, întors la tradiţii, este de părere că cine a călătorit mult poate dobândi „o originalitate literară", dar rareori o „originalitate de caracter". Concluzia este că un individ, dacă vrea să păstreze nota personală a naţiei şi a familiei sale, să facă bine să stea acasă şi să-şi cultive rădăcinile. Morala fabulei este simplă şi banală: „comparaţia trage după sine imitaţia, iar imitaţia omoară originalitatea". Nu-i o mare originalitate în acest aforism despre originalitate. Doctorul cu studii la Paris a devenit, e limpede, un spirit conservator, întoarcerea la tradiţii a făcut din el un adversar hotărât al sincronismului. Fiul ascultă sfatul părintelui, dar nu le urmează. Retraşi la moşia de la Făurei a Annei Villara, eroii au răgaz să continue discuţiile începute la Bucureşti. Această navetă între sat (moşie) şi oraş este curentă în proza lui Duiliu Zamfirescu. La Făurei este dezbătută problema patriotismului (temă veche în literatura lui Duiliu Zamfirescu) şi se vorbeşte despre „legea evolutivă" sau despre zeflemea, Academie, Atheneu şi alte instituţii şi personalităţii ale naţiunii. Anna este sceptică, zeflemistă, preotul Moise Lupu este un apărător al valorilor şi vrea o evoluţie organică, progresul cumpănit. Face un portret encomiastic al lui Maiorescu (*fire sănătoasă, cumpănit, rece, chiar crud...*), cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trimiteri la teoria voinţei a lui Wund... În Transilvania, Alexandru şi Mia (Porţia) ajung la Răşinari, Siliştea, Orăştie şi stau de vorbă cu preoţii şi notarii despre *homo alpinus* şi *homo mediterraneus*, făcând teoria rasei. Merg la biserică, la horă, dezbat problemele politicii şi, la urmă, Alexandru Comăneşteanu, câştigat deplin de problema naţională, devine suspect pentru jandarmii unguri şi este arestat. *Îndreptări* devine, pe faţă, un *roman à thèse*, un lung reportaj demonstrativ, fără strălucire literară, din păcate. Niciun caracter nu se poate reţine, o singură scenă epică mi se pare notabilă: aceea în care Alexandru Comăneşteanu, întors de la Roma – cetatea artelor – dialoghează cu Ionică Blestematu, un fel de Păcală – copil. Este limbajul fragmentat, în bobote, al lui I. L. Caragiale din schiţa *Cum se înţeleg ţăranii*:

„– Cum te cheamă pe tine, măi băiete?
– Pe mine?
– Pe tine.
– Ionică.
– Şi mai cum?
– Şi mai cum mă cheamă?
– Da.
– Ionică Blăstematu.
– Da' cine te-a botezat aşa, măi?...
– Cine m-a botezat? D-nu notar".

„ – Mai avem mult, mă Ionică?
– Dacă mai avem mult?
– Ei,
– Păn' la sat?
– D-apoi până unde, măi?"

*

Temele din *Îndreptări* continuă în *Anna*, roman inconsistent, cu ipoteze de lucruri bune, unele noi în proza românească, dar tratate fără subtilitate epică. Este greu de înţeles această diminuare a talentului la un autor care ajunsese deja să aibă o gândire justă despre romanul obiectiv şi să-şi fixeze un stil de a se apropia de obiect. Ultimul roman al ciclului se deschide cu câteva fraze moralizatoare din care aflăm că n-a fost scris pentru critici literari (pe care, cu excepţia lui Maiorescu şi a amicului Nicolae Petraşcu, îi disprețuieşte pe faţă, socotindu-i că reprezintă „ignoranţa şi rea-credinţa"!), nici pentru „damele cu moral", nici pentru „bărbaţii cu prinţipuri". Autorul l-a scris pentru sufletele care suferă, pentru tinerii care vibrează la artă şi pentru femeile delicate care vor înţelege şi ierta sinceritatea personajelor sale etc. Justificări sentimentale, uşor frivole. Romanul are şi o dedicaţie: Elena Milescu, o ficţiune prin care prozatorul – ne dăm seama la urmă, după ce citim romanul – vrea s-o propună ca model etic pentru conjugalitatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

românească, deocamdată fătarnică şi trivială. Cel puţin aşa avertizează el în arţăgoasa, îndrăzneaţa prefaţă la ediţia întâi (1911). Trebuie să spunem că modelul etic rămâne neterminat. În afară de faptul că Elena, soţia lui Milescu şi sora Annei Villara, este o femeie aşezată, la locul ei, fidelă amintirii bărbatului căzut la datorie, nu ştim mare lucru despre ea.

Aflăm, acum, că, serioasă, îndurerată de pierderea lui Milescu, înţeleaptă şi bună, Elena cade şi ea sedusă, ca toate celelalte femei competitive din roman, de irezistibilul ofiţer de artilerie, simbolul farmecului şi virilităţii valahe. Intrigile, personajele, temele în discuţie sunt deja cunoscute din romanul anterior. Acţiunea de acolo este, în bună parte, reformulată, dublată, amplificată inutil, aici, în *Anna*, roman al pasiunilor în derută. Ceva mai complex, dar nu suficient pentru a fi memorabil – este portretul Annei în această naraţiune în care toate damele din clasa de sus suferă, s-ar părea, de un fel de nevroză amoroasă. Anna deja, iubeşte în felul ei egoist, posesiv şi cinic, pe Alexandru, căsătorit tot de ea (strategie abilă) cu Mia (Porţia). Este încă frumoasă, plină de graţii şi, pentru a-i mări farmecul senzualităţii, prozatorul îndrăzneşte să-i ridice marginea rochiei până la gleznă pentru a-i descrie delicateţea piciorului. Frumoasa, posesiva Anna este îndrăgostită de-a binelea şi, când căpitanul Alexandru Comăneşteanu (locotenentul de artilerie a fost între timp înaintat în grad) o vizitează, ea se predă cu totul, mărturisind că a depus toate armele orgoliului său şi că renunţă definitiv la pudoarea sentimentală. O declaraţie cam retorică, dar în discursul îndrăgostit cel mai sincer există totdeauna şi o coastă de retorism jeluitor. Anna ştie să împletească supunerea, bocetul cu gelozia ei, când autoritară, revendicativă, când miloasă, pacifistă:

„Ce-a mai rămas în sufletul meu care să nu fie plin de dumneata? Nici un colţ, nici o cută a ghidului, nici o ascunzătoare a inimei nu mai e în puterea mea, ci toate sunt ale dumitale... Te-am rugat să-mi aduci băiatul mai des. Dacă rugămintea mea a putut să ţi se pară lipsită de măsura cuviinţei omeneşti, îţi cer iertare şi te rog să nu uiţi, că eu sunt o fiinţă pierdută numai întru atât, întru cât am devenit lucrul şi proprietatea dumitale, dar altfel nu sunt nebună şi nici lipsită de pudoarea adevăratelor sentimente omeneşti, însă atât de mult mă simt absorbită în fiinţa dumitale, încât tot ce te interesează mă interesează; tot ce-ţi este drag îmi este drag şi mie. Ajung până a crede că nu mai sunt geloasă pe Mia. Ce vrei mai mult?... Adu-mi din când în când băiatul. Te regăsesc în el, aşa cum aş fi dorit să fii: nevinovat..."

Toată lumea, repet, face speculaţii în acest roman în care femeile şi bărbaţii, dar mai ales femeile, caută ceva ce nu găsesc în dragoste. Natalia Canta, devenită milionară şi socialistă, este preocupată de fericirea universală şi trăieşte cu amintirea lui Mihai Comăneşteanu. Prozatorul notează în fişa ei de observaţie: „Doamna Canta era dintre acele femei părtinite de fire, ce rămân cu inima caldă până la bătrâneţe, şi păstrează un rătăcit parfum de tinereţe, chiar în viaţa lor fizică. De când trăia singură la moşie, se apucase de afaceri, plantase pomi roditori, adusese cuptoare sistematice, înfiinţase şcoli de meşteşuguri, de ţesut, de împletit,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de crescut gândaci de mătasă. Averea sa, foarte mare, devenise enormă". Anna Villara caută să-i dea nepotului Alexandru ceea ce îi refuzase, într-un moment de vanitate, lui Mihai Comăneşteanu. Scepticismul său cedează şi, iat-o în romanul de faţă, o vedem alergând, înnebunită de gelozie, pe urmele tânărului căpitan... Stă de vorbă cu Berta, amanta soţului ei, şi Berta îi plânge pe genunchi, mărturisindu-i cât de nefericită este şi cât de domnică este să devină o femeie cinstită. Are şi ea, ca toate celelalte, un ideal. Îl revendică acum în stilul lui Dostoievski, cu umilinţă creştină, în discuţia cu rivala Anna Villara:

„Viaţa cred că nu are nimic rău, dacă este trăită cum se cuvine. Dar viaţa *mea* este insuportabilă. M-am gândit de-atâtea ori să vin la d-voastră, să vă cad în genunchi, să vă cer iertare de răul ce vi-l fac şi să vă rog să mă ajutaţi să ies din infamie... Mi-a fost frică de ridicol. Acuma, însă, nu mai pot!... Berta izbucni în plâns. Tot corpul i se cutremura de violenţă şi durere. Căzu grămadă la picioarele Annei, sărutându-i genunchii". Şi, mai departe, accentuând umilinţa, ruşinea şi smerenia: „Nu merit să veniţi la mine... Aici este casa infamiei"...

În casa infamiei există, totuşi, setea de onorabilitate, aspiraţia spre un ideal înalt de viaţă. Dostoievskiana Berta, care trăieşte, concomitent, cu generalul Villara, cu profesorul de vioară Hermann şi, când se iveşte prilejul, cu irezistibilul Alexandru Comăneşteanu, gândeşte, visează cu smerenie şi fervoare (combinaţie inedită) la această împlinire ideală: „D-voastră nu cunoaşteţi setea de onoare, dorinţa aprigă de a simţi respectul altora!... Nu pricepeţi poate dorul de naivitate, aspiraţia către idilele vieţii, către acele stări sufleteşti pasive, ale femeilor ce muncesc!... Acele minunate lucruri, la cari eu nu pot să ajung niciodată!..." Cele două femei pactizează: Berta sărută mâna soţiei amantului; soţia generalului (Anna), copleşită de suferinţa Bertei, îi declară prietenie: „prietena generalului este şi prietena mea".

Femeile acestea suferă, în genere, de „plictiseală şi stehanorie", fac fapte nelogice, şi Mihai Comăneşteanu – confidentul şi idealul lor bărbătesc – se întreabă în ce fel se manifestă şi ce logică este în „psihologia nelogicii". Anna, care contabilizează şi judecă toate faptele eroului şi ale concurentelor ei sentimentale (în număr de cinci sau de şapte – ambele numere sunt citate în roman) îl moralizează în scrisori sau în confruntări directe pe infidelul, seducătorul Alexandru; când aude că acesta l-a lovit în faţa Bertei pe profesorul de pian Hermann, Anna, vigilentă, protocolară, geloasă, îl admonestează în numele unei iubiri supreme şi al unui ideal moral:

„Ai rănit pe un nefericit, care îşi câştiga pâinea cu braţele; l-ai rănit după ce l-ai batjocorit. Eu mă întreb câte o dată ce trebuie să fie lumea cealaltă, dacă d-ta eşti aşa de jos!... În cine să mai cred? Cum să te mai văd, dacă te-ai coborât până la treapta cea mai din urmă? Oricât de mizerabilă e viaţa, ea are totuşi o licărire de ideal, către care tind cei ce nu sunt cu desăvârşire stricaţi. De ce uiţi cine eşti? Ţi-am deschis inima întreagă, ţi-am spus că mă faci să sufăr nu numai cu iubirea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mea de femeie, dar în toate visurile şi aspiraţiile mele omeneşti, în onoarea şi demnitatea vieţii".

Mai toate personajele fac morală şi, în acelaşi timp, încalcă morala comună. Nu au însă sentimentul că păcătuiesc, în afară de Berta. Cele mai inteligente, precum Anna, se întreabă, sceptic, despre rostul vieţii şi nepotrivirea soluţiilor de viaţă: „Dacă trăieşti cuminte, ţi se pare că trăieşti degeaba; dacă nu trăieşti cuminte, suferi". Mia (Porţia) este singura care înţelege rostul tradiţional al unei femei în familie şi care nu are îndoieli. Are acum un copil cu Alexandru şi, când i se spune (de către Anna Villara, geloasa-moralizatoare) că soţul divinizat o înşală, cumintea Mia se revoltă împotriva acestei suspiciuni. Morala ei ţărănească nu acceptă ne-logica vieţii, felonia, duplicitatea. Convorbirea dintre Porţia şi Anna este edificatoare în acest sens. Anna, trecută prin multe, observatoare atentă a moravurilor, vrea s-o facă aliata ei pe îndărătnica soţie a omului pe care îl iubeşte cu o agresivă disperare, denunţându-i infidelităţile... Porţia nu crede însă şi nici nu vrea să creadă. În mintea ei nu intră neadevărul, înşelătoria, ingratitudinea: „Lumea cea proastă. Eu nu cred, fiindcă nu trebuie să cred, zise Porţia, cu o uşoară tremurare în voce. Ar fi cu putinţă ca doamna care m-a luat sub ocrotirea sa, care m-a îngrijit în vremuri grele, care m-a dat după Alexandru, să fi făcut toate astea ca să-mi ia bărbatul? Nu se poate. Ar fi ruşinos şi nelegiuit. Nu se poate, nu se poate!... strigă Porţia izbucnind în plâns"

Prinţesa Smaranda, altă piesă în haremul lui Alexandru Comăneşteanu, este un fel de Hangerloaica – personajul cunoscut din romanul de mai târziu al lui G. Călinescu – o boieroaică sinceră până la brutalitate, cu umor şi cu un limbaj ce amestecă vorbele neaoşe cu neologismele stâlcite. Este sceptică, nu crede în dorinţa de purificare a moravurilor. A învăţat bine lecţia vieţii şi o rezumă în limbajul ei verde: „asanarea moravurilor, în vorbe, iar în fapt, harem". Mai complicat este cazul Uraniei Vucos, soţia unui bancher grec, Timeleon Vucos. Ea are un suflet liric şi, în solemnitatea şi tăcerea cosmică a munţilor, se gândeşte, schopenhauerian sau eminescian – cum vrem să-i spunem – la moarte. Viaţa – zice ea tălmăcind o parabolă – este ca un molift crescut pe vârful unui munte: *jos o prăpastie adâncă, în sus neantul*. Moliftul aspiră, în aceste circumstanţe, spre lumină: „Ce pasăre va urca până la dânsul să-i mângâie ramurile?" Şi cum bărbatul pare a nu înţelege sensul parabolei, Urania, într-un moment de maximă exaltare şi beatitudine combinată cu tristeţea romantică, vrea să se arunce din moliftul iubirii pe care tocmai l-a evocat în prăpastia reală ce-i iese în cale. Curajos, agil, eroul romantic o salvează şi femeia în criză wertheriană îşi regăseşte luciditatea.

Mai este Elena (Tanţa) în rândurile acestor femei sentimentale care citesc pe Musset şi Leopardi, suferă de stenahorie şi se plictisesc, cum s-a constatat, fără un motiv puternic. Elena, înţeleapta şi onesta soţie, a lui Milescu, acum văduvă, dă sfaturi tuturor, îndeosebi Annei, şi până la urmă, ruşinoasa femeie este cuprinsă, totuşi, din când în când, de o „deznădejde de viitor" (aşa o prezintă prozatorul),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

combinată cu o „poftă sălbatică de carne tânără" şi, din această alianţă oximoronică, îi răsare în suflet o „depravare ideală". Deznădejdea, pofta şi depravarea ideală capătă chipul aceluiaşi Alexandru Comăneşteanu. „Depravare ideală"? Duiliu Zamfirescu încarcă fişa psihologică şi forţează semantica termenilor. Cu aceste contradicţii în fiinţa ei altminteri liniştită, aşezată, Elena face mai întâi un portret la rândul lui ideal al eroului („tu eşti o minunată operă a naturii") şi-l ceartă drăgăstos, după aceea sfătuindu-l să nu-şi risipească viaţa. Alexandru Comăneşteanu, reprezentant al clasei sale, ar avea datorii de împlinit faţă de eroii de la Griviţa şi Plevna. Cu alte vorbe, risipitorul sentimental Alexandru trebuie să trăiască şi să moară pentru o idee înaltă, ideea Naţională, ideea Daciei lui Traian... Discursul ei patriotic este delirant:

„Ce chemare măreaţă!... Dacia lui Traian!... Ai fost tu prin Dacia lui Traian?... Te-ai gândit vreodată cum s-a format poporul nostru de astăzi, la începutul vieţii lui româneşti, trăind pe corhane, luptându-se cu jivinele, respingând năvălirile barbare şi propagându-se în timp, curat şi frumos ca o legendă?... Lumea întreagă ar trebui să se intereseze de soarta românilor din munţi, fiindcă acesta este cel mai frumos popor de pe glob" şi, pradă exaltării, recomandă jertfa materială, sacrificiul averilor: pentru reîntocmirea unei patrii ideale: „Să ne dăm tot ce avem, fiindcă avem cu mult mai mult decât ne trebuie. Să ne dăm moşiele, să ne vindem giuvaerurile, caii, nimicurile care ne îmbată şi ne strâng de gât".

După acest moment de mesianism exaltat, Elena se priveşte în oglindă şi, observând că i-au apărut pe chip semnele bătrâneţii, meditează la farmecul tinereţii ce se duce. Se simte, cu toate acestea, „caldă în gânduri" şi se gândeşte, cum s-a văzut mai înainte, la o *depravare* izbăvitoare, terapeutică. Adică la iubirea tămăduitoare pentru bărbatul tânăr din care vrea să facă un erou al mesianismului naţional. Însă bărbatul ideal crede, deocamdată, că a iubi cât mai multe femei este a-şi face datoria faţă de specie şi, în loc să se gândească la Dacia lui Traian, se gândeşte cum să satisfacă şi să împace atâtea deznădejdi surde şi atâtea pofte sălbatice sau numai discrete, tăcute. Romanul nu sugerează o convertire a eroului, arată doar risipirea lui fără noimă în atâtea aventuri sentimentale... Alexandru o iubeşte, totuşi, pe Mia (Porţia), soţia cu cununie, deşi o înşală copios. Ardeleanca Porţia rămâne modelul propus de prozator după ce prezintă, cu oarecare pedanterie de moralist cultivat, înzestrat cu darul speculaţiei, dar şi cu oarecare frivolitate, tipologia feminităţii daco-romane. Statornica Porţia, fără mari complicaţii sufleteşti şi fără atâtea bovarisme de femei fără responsabilităţi conjugale şi cu o morală elastică, reprezintă virtutea modestă a familiei româneşti.

Romanul se termină, fără a încheia propriu-zis conflictul epic, cu o discuţie dintre Elena şi Anna, cele două surori care îşi dispută dragostea lui Alexandru Comăneşteanu, cel învestit să ducă mai departe idealul generaţiei anterioare. Anna se plânge şi îşi blestemă gelozia şi disperarea în amor („am suferit toate chinurile geloziei, toate mizeriile inimii sfărâmate, toată umilinţa femeii părăsite [...] vreau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să uit, vreau să fug"), Elena cea înţeleaptă şi curată la suflet deconspiră dragostea pentru bărbatul ce-i chinuie sora şi, la urmă, amândouă se îmbrăţişează şi îşi plâng de milă. Morala fabulei este că, *în viaţă* (viaţa se identifică aici cu iubirea) *sunt dureri şi taine mari şi că durerile sunt cu atât mai mari cu cât sunt mai tăinuite.* Simpatia prozatorului merge, s-a înţeles, spre Porţia – cu argumentele arătate – şi, după ultimele revelaţii în această comedie a misterului erotic, se îndreaptă, după cum s-a văzut, şi spre cumintea şi înţelegătoarea, generoasa Elena, care are, în logica prozatorului, două calităţi morale: *îşi ascunde taina vieţii pentru a însuşi tainele altora* şi, mai mult decât atât, *leagă de idealul erotic idealul naţional.* Numai astfel, crede ea (şi crede aşa pentru că prozatorul gândeşte în acest mod ecuaţia existenţei armonioase), Alexandru poate închipui idealul erotic. Mentalitate medievală. Incompletă, totuşi, pentru că *forma mentis* din Evul de Mijloc cere şi devotament religios. Însuşire pe care fugitivul Alexandru Comăneşteanu hotărât n-o are.

*

De ce iubesc cu atâta disperare aceste cinci sau şapte femei în diferite forme şi grade de senzualitate şi inteligenţă acelaşi bărbat tânăr, chipeş, fără mari frământări metafizice? Cea care dă un răspuns filosofic acestui mister este geloasa de profesie, Anna, actorul principal al acestei isterii colective. Răspunsul său este în sensul filosofiei lui Schopenhauer, un autor pe care Duiliu Zamfirescu îl consultase, sub influenţa, probabil, a lui Maiorescu şi despre care vorbeşte de mai multe ori în corespondenţă şi chiar în romanele sale. Ideea este că femeile acestea, cele mai multe căsătorite, cu o bună poziţie socială, cultivate, iubesc în Alexandru, nu omul, ci amorul. Amorul ideal. „Natura este atât de şireată – gândeşte ea, rezumând cărţile pe care le-a citit şi adoptându-le la grijile ei sentimentale – încât învăluieşte propagarea speciei în cele mai înşelătoare farmece". Aşadar: „femeia caută amorul, fiindcă aspiră către ideal şi natura şi-a pus propagarea speciilor în amor, tocmai pentru aceea, adică pentru că amorul stă în poezie, după cum poezia stă în femeie". Ilustrează romanul această dialectică ascunsă, egoistă, demitizantă, deloc ideală? O pune, în orice caz, în termeni teoretici, n-o documentează însă epic, nu-i dă pregnanţă, credibilitate artistică. Duiliu Zamfirescu are cel puţin meritul – deloc neglijabil pentru literatură – de a ridica aceste probleme în roman într-o vreme în care sămănătorismul este la putere în proza românească şi de a încerca să sugereze complexitatea sufletului feminin.

*

Dacă în *Îndreptări* şi *Anna (ceea ce nu se uită)*, Duiliu Zamfirescu caută să prindă secretele „psihologiei faptelor nelogice" şi, prin ele, să construiască o tipologie a feminităţii în toate ipostazele ei (cele mai multe stăpânite de demonul egoismului şi al nestatorniciei), în *Lydda* încearcă să reabiliteze erosul ca funcţie esenţială în existenţă şi, totodată, să înfăţişeze femeia sublimă, artistă, detaşată de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

egoismul specific. Este un roman, am putea să-i spunem, filosofic, dialog între un tată mizantrop şi un fiu încrezător în valorile vieţii. Tatăl îi zice „nu iubi!", fiul, dimpotrivă, caută iubirea sublimă şi o găseşte, la Roma, în englezoaica Lydda, artist plastic. Ideile lor despre femeie (subiectul predilect) se bazează pe Platon, pe tragicii vechi, pe Stuart Mill, Kant, Spinoza, Leopardi, Carduccii... Romanul adună opiniile divergente într-un *Divan* cantemiresc în care se confruntă mentalităţile de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Prima parte cuprinde un mic roman epistolar, apoi, în partea a doua, o antologie de aforisme (secţiunea cea mai valoroasă) şi, la urmă, este introdus în naraţiune jurnalul bătrânului mizantrop convertit, sub puterea de seducţie a Lyddei, soţia fiului, la o filosofie de existenţă bazată pe iubire şi pe meditaţie... Roman schematic, roman programatic intelectual, fără tipologie, cu un scenariu elementar. *Lydda* este, în fond, o suită de eseuri despre femeie şi binefacerile / nenorocirile iubirii, despre ideal şi real, pesimism şi optimism în viaţă, despre natura şi efectul pasiunilor asupra spiritului, despre bine şi rău şi despre „fericirea negativă a înţelegerii".

Propoziţia din urmă şi, în genere, meditaţiile bătrânului Filip de la Costieni, par scrise de un Cioran care i-a citit mult timp şi cu creionul în mână pe greci şi, *înzădărnicit*, scârbit de lume şi, în fond, neîncrezător în valorile vieţii şi în morala curentă, se retrage în mediu rural şi, prin scrisori filosofice, încearcă să-şi orienteze spiritual fiul care umblă prin lume. Credinţa tatălui este că, dacă vrei să rămâi gânditor, trebuie să nu te însori şi, în genere, să eviţi pasiunile. Pasiunile ar fi dovezi de prostie. Femeia reprezintă întruchiparea egoismului, trebuie, deci evitată doar singurătatea este propice reflecţiei. „Ce mare este omul singur!", scrie bătrânul Filip. Fiul are însă alte opinii şi călătoreşte prin Grecia (Corint, Megara, Eleusis, Atena) în căutarea marilor mituri şi a „eroismului modern" preconizat de Byron. Nu le află. Megara este un târg derizoriu cu cârciumi leproase, gara din Atena este dezolantă. Eleusis nu descoperă ucenicii lui Platon, ci indivizi în fustanelă. Roma e, în schimb, măreaţă, imperială, un triumf al artei şi eroii (Mircea M. şi Lydda) află aici estetica fericirii, în timp ce filosoful de la Costieni recomandă *energia şi estetica durerii*. Discursurile epistolare sunt ilustrate cu citate din poemele lui Leopardi şi Carducci, iar pentru alte teme (*binele* şi *răul*, *caracteristicile rasei latine sau ale rasei germane*, existenţa lui Dumnezeu, mitul tinereţii, originile intelectuale ale pesimismului leopardian etc.) sunt consultaţi la tot pasul filosofii de şcoală, de la Platon la Kant...

Un duel intelectual care se adaptează aproximativ schemei romanului erotic, cu o intrigă simplă: fericirea prin iubire ţine puţin pentru că Mircea M. moare şi, disperată, descumpănită, Lydda cere sprijinul lui Filip, gânditorul singuratic de la Costieni; acesta ajunge la Roma, după ce timp de 20 de ani nu părăsise ţara, o cunoaşte pe Lydda şi, fapt neaşteptat, îşi schimbă radical filosofia de viaţă. „Numai geniul iubirii şi al durerii – admite el acum – poate să se ridice până la atâta frumuseţe"... În preajma ei, trăieşte mitul lui Faust (mitul recuperării tinereţii) şi se culpabilizează pentru că, în calitate de părinte, şi-a împiedicat fiul să iubească.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O aduce pe Lydda la Costieni şi aici se deschide pentru altă dramă, de natură psihanalitică: bătrânul filosof mizantrop se îndrăgosteşte de nora artistă, Lydda. Aceasta-i face portretul în care încearcă să regăsească, în trăsăturile tatălui, caracteristicile lui Mircea M., bărbatul pierdut. Caută în *sensul* asemănării, sugerează ea, şi raţiunea unei noi pasiuni, altminteri interzise. Alt prilej de psihanaliză pentru narator (Filip), dar şi pentru cititorul intrigat de această întorsătură a lucrurilor. Pesimistul Filip (eroul de acum), renunţă la etica lui ostilă iubirii şi, cum spune, *învaţă să trăiască tocmai la bătrâneţe*. Iese din sistemul bazat pe singurătate şi gândire pesimistă (schopenhaueriană) şi intră într-o aventură incestuoasă justificată, cum am precizat deja, prin estetica *fericirii negative a înţelegerii*. Aventura, care aminteşte de mitul lui Faust, se termină prost pentru gânditorul pesimist de la Costieni convertit la estetica iubirii: Lydda moare şi bătrânul Filip îmbrăţişează, cu o afecţiune sfâşietoare, copilul bolnav, „fructul amorului"... Fructul cui? Lucrurile sunt programatic neclare în romanul filosofic şi putem înţelege de ce prozatorul rămâne evaziv când descrie scenele de intimitate. Epoca în care scrie nu este pregătită să înţeleagă şi, dacă înţelege, să admită aceste relaţii sentimentale atât de complexe. Scena în care Filip o observă noaptea pe Lydda goală, pictând exaltată tabloul în care chipul fiului tatălui se confundă cu chipul fiului dispărut, este, epic socotind, sugestivă în complicităţile ei multiple. Iar când bătrânul filosof cu simţurile în alarmă, o ridică şi o poartă în braţe, poate trezi suspiciuni de tot felul cititorului cu frică de Dumnezeu şi obedient faţă de morala comună. Ca şi faţă de amorul bazat pe „fericirea negativă a înţelegerii" dintre Filip şi Lydda. Limpede este doar regretul filosofului pesimist care descoperă târziu că lumea este guvernată de întâmplare şi că *filosofia părerii* şi refuzul plenitudinii şi poeziei contingentului este infinită şi necreatoare: „Mi *s-a părut* atâtea lucruri!... Şi *au fost* atât de puţine! în realitate, eu n-am trăit, ci numai mi s-a părut. Cu părerea am voit să guvernez viaţa mea şi pe-a altora, şi n-am guvernat nimic. Nu numai n-am guvernat nimic, dar încă viaţa altora m-a guvernat. Lydda m-a întors către poezia realităţii, iar copilul acesta către poezia suferinţei", încheie Filip jurnalul său...

Odată cu aceste propoziţii se încheie şi acest curios experiment romanesc, în genul moralistic şi filosofic, construit prin adiţiune de mai multe formule epice (roman epistolar, roman aforistic, jurnal intim). Ca roman de observaţie morală şi creaţie de caractere, *Lydda* nu are originalitate şi nici verosimilitate epică. Lydda este în atenţia autorului femeia artistă, creatoare, imaginea platoniciană a feminităţii; fiica armoniei dintre estetică şi senzualitatea rafinată de artă. Idealul ei este Shelley: dorinţa de frumos şi setea de ideal în viaţă reprezintă scopul vieţii. Fără să spună şi, poate fără să ştie. Lydda crede, ca Dostoievski, că frumuseţea salvează lumea. „Frumuseţea nu este creată pentru a crea poezii – declară ea lui Filip mizantropul –, ci pentru a ridica sufletul în vremuri mai bune". O schiţă de personaj complex, un tip ideal de feminitate (tipul care prin dragoste vrea să unească frumuseţea cu binele), asta propune Duiliu Zamfirescu aici, continuând

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

analiza din *Anna*. Din nefericire, modelul de existență este răpus de cruzimile vieții înainte ca frumusețea să salveze lumea. Mircea M. este omul ce caută valorile și bucuriile realului, așa cum sunt oglindite de clasicismul elin. Este fiul spiritual al armoniei și fiul biologic al unui om învățat care trăiește în lumea conceptelor și socotește că natura este imorală și că iubirea este dușmanul gândirii. Filip vrea să facă din fiul său o ființă gânditoare, apropiată de concepția platoniciană a omului și, de aceea, îl crește în cultul ideii și vrea să-l ferească de „atingerea veninoasă a patimilor". Fericirea este pentru el „reflexă și negativă", ferită – cum s-a văzut – de patimi, mai ales de patimile amorului. Se întâmplă însă o tragedie (moartea fiului) și tatăl logodit cu singurătatea și mizantropia, descoperă că binele și frumusețea pot lua chipul unei femei sublime. Elementul cel mai solid în acest roman filosofic este eseul moral din interior. Duiliu Zamfirescu este, repet, un moralist inteligent și uneori aforismele sale se reține. Capitolul intitulat *Măsura dreaptă a vieții* cuprinde fraze ce trădează felul de a fi al unui *om cuminte și cu răbdare*, cum zice la un moment dat, cu spiritul îmbogățit de clasicismul grec și de arta Renașterii. În formula lui intelectuală intră și puțin scepticism. Moralistul de talent este, de regulă, un spirit sceptic. Așa că autorul *Lyddei* respectă tradiția și regula. Cultivă scepticismul și recomandă îndoiala ca metodă de a judeca. „Lucrurile sunt susceptibile de îndoită soluțiune – scrie el – rareori un om cuminte din veacul nostru se rostește cu putere asupra unui lucru, fără să vadă imediat tăria părerii contrarii; numai francezii și jurnaliștii nu se îndoiesc de nimic"... Francezii? Dar Montaigne, dar Descartes, care așază îndoiala la baza meditației? Nu știm de unde autorul a scos această idee despre francezi, dar ce spune, în genere, despre *tăria părerii contrarii* este corect. Este sceptic, puțin chiar mizantrop, cum s-a văzut și până acum, și în privința femeii. Nu crede, de pildă, că femeia poate ajunge vreodată la o *întreagă independență de judecată*. Ceea ce este o mare justiție, trebuie să recunoaștem. „Duilă" al nostru are un argument: femeile nu au acces la „ascetism voluntar" și, prin aceasta, nu pot deveni mari cugetători... Cele care mor fecioare sunt smerite, umile, dar, intelectualiceşte, mai spune el, condiția lor este foarte joasă... Aici autorul *Annei* încurcă rău lucrurile, iar vanitatea lui virilă iese la suprafață. El (prozatorul) sau personajul său, Filip – singuraticul mizantrop de la Costieni? Rea este și părerea despre căsătorie și sinceritate. „În căsătorie toate teoriile bune sunt zadarnice când femeia este rea; dar nu toate teoriile și exemplele rele sunt zadarnice, când femeia e bună"; „Un om care veșnic face spirit e totalmente fals și ostenitor"; „nimic mai nefolositor în lume decât sinceritatea; nimic mai degradator decât minciuna; nimic mai înțelept decât tăcerea; sunt însă împrejurări în cari semenii noștri ne silesc să le spunem *tot adevărul* în chestiuni care îi fac să sufere; atunci oamenii se împart în trei categorii: a) cei buni devin mincinoși din compătimire; b) cei răi devin sinceri din răutate; c) restul (în care intră marea majoritate) sunt și sinceri și mincinoși, vorbesc cu subînțelesuri, ne plâng și ne râd; aceștia sunt cei mai infami".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*

Lydda, ca şi *Anna, Îndreptări*, este un roman despre familie, căsătorie, feminitate, iubire, un roman sub formă dialogică, epistolară – cum am precizat – completat printr-un jurnal al unuia dintre naratori, şi anume al celui care este, în principiu, împotriva acestor concepte şi instituţii. Cel puţin la început. Nu sunt teme noi în roman, nouă este doar tipologia cu care prozatorul vrea să ilustreze relaţiile dintre aceste subiecte de meditaţie epică: mai întâi, *femeia-artist* şi dramele ei existenţiale şi, în al doilea rând, tipul filosofului singuratic şi mizantrop care vrea să-şi crească copilul în spiritul lui Platon, ferindu-l de *pasiunile* realului. Viaţa hotărăşte însă astfel şi, din confruntarea cu terapia iubirii, s-a văzut ce încurcătură enormă iese. Epic judecând, *Lydda* este, ca şi romanele citate mai înainte, ratat. Rămâne intenţia de a introduce modelele filosofiei şi conceptele în roman şi de a defini personalitatea eroilor prin idei. Este prima dată când un autor român face acest lucru într-o manieră realistă, nu romantică precum procedează Eminescu în *Sărmanul Dionis*, şi, chiar dacă nu reuşeşte, rămâne curajul de a încerca să transforme modelele, teoriile filosofiei în personaje de roman.

Mai există ceva notabil în *Lydda*: capacitatea de a fotografia scenele de mulţime, aglomeraţia străzii romane, de pildă, sau dezolarea actuală a locurilor mitice (greceşti). Peregrinările lui Mircea M. sunt notate de un prozator cu ochiul cultivat de proza realistă a veacului.

ABSTRACT

The second part of Academician Eugen Simion's article on Duiliu Zamfirescu discusses *Tănase Scatiu*, an excellent realist work which continues the story from *Viaţa la ţară*, and whose main character represents a new social class. *În război* uses historical documents to give authenticity to the fiction in a way that shows the author's admiration for war. The novel also closely follows the intimate life of its characters, however it does not do it in depth, and this becomes inauthentic in the next books of the series. But this exercise is beneficial, as a new type of character (the independent woman) is cleverly introduced, while another is almost being psychoanalysed. At the same time, classic themes such as love, beauty, jealousy are symbolically at war, all these elements making *În război* a notable early modernist work.

The following novels *Îndreptări* and *Anna (Ceea ce nu se uită)* continue analysing feminine psychology without reaching the previous esthetical quality. The latter, although it introduces new hypotheses in Romanian literature, lacks subtlety or consistency, and its characters are both moralizing and morally ambiguous. *Lydda* departs from Zamfirescu's view of women as irrational as he attempts to create an ode to love and to describe the sublime woman. An interesting philosophical and moralizing experiment, the novel evolves between a disappointed father and a hopeful son. Familiar themes – marriage, love, femininity – return, but this time they are illustrated using different instruments.

Key-words: *Tănase Scatiu*, Realism, *În război*, independent characters, Titu Maiorescu, feminine psychology.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIALOG EPISTOLAR CU PROFESORUL DUMITRU MICU*

Într-un mic text-dedicație adnotat pe marginea unor rememorări despre Lucian Blaga, profesorul Dumitru Micu** își exprimă speranța, încurajându-mă în „a scrie", în a evoca și eu, peste ani, câteva amintiri despre D-sa: „Profesoarei Nina Preda, un posibil stimul pentru amintirile pe care s-ar putea să le scrie cândva despre autorul acestor amintiri". Era în anul 1988, an în care I. Oprișan publicase o carte de interviuri despre poetul din Lancrăm (*Lucian Blaga – printre contemporani*). Talentul meu de evocator nu s-a probat prea curând, dar, cum până la acea dată îmi exersasem stilul în câteva încercări și considerații critice sau dialoguri cu scriitorii pe care-i predam la școală elevilor mei, l-am invitat, în 1991, pe fostul meu profesor la un dialog epistolar pe tema începuturilor sale literare, despre care, după cum știam, nu făcuse mărturisiri complete; iar eu descoperisem în revistele vremii, cu prilejul unor cercetări mai vechi la Biblioteca Academiei, câteva texte meritorii aparținând profesorului.

Fiind un dialog epistolar, am procedat la gruparea a câte două-trei întrebări care se pretau la o succesiune neîntreruptă de răspunsuri. Deși a acceptat ideea, profesorul mi-a răspuns cu întârziere, fiind ocupat, în acea perioadă, cu redactarea unei lucrări de sinteză care se cerea trimisă curând la tipar: *Scurtă istorie a literaturii române*.

Nina Preda: Suntem în 1991. După propria dvs. mărturisire („Ramuri", 3 martie 1990), ați început să vă scrieți memoriile. Câteva texte anterioare, publicate în varii volume (*Periplu*, 1974; *Lecturi și păreri*, 1978 ș.a.) sau răspândite în periodice au

---

* Interviu realizat de prof. Nina Preda.

** **Dumitru MICU** este un reputat critic și istoric literar (în vârstă de 87 de ani). A fost profesor de literatura română la Facultatea de Filologie a Universității din București, director al Editurii Minerva între anii 1990 și 1991. Este autorul a peste treizeci de volume de critică și istorie literară, între care și o monumentală lucrare *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000). Cel mai recent publicat este volumul *Studii. Eseuri literare*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2015. În calitate de colaborator, a făcut parte din colective care au elaborat dicționare, enciclopedii, tratate și alte lucrări de referință. A semnat numeroase prefețe sau studii introductive la ediții sau volume ale unor scriitori din diferite epoci (Grigore Alexandrescu, Ioan Slavici, Alice Călugăru, Al. Macedonski, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihail Sorbul, Lucian Blaga, B. Fundoianu, Damian Stănoiu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Cella Delavrancea, Al. Robot, Ana Blandiana, Sorin Titel ș.a.), a întocmit el însuși ediții și antologii. În 2015 i-a fost atribuit Premiul „G. Călinescu" – pentru întreaga carieră. Interviul de față evocă începuturile literare ale profesorului Dumitru Micu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dezvăluit indirect, doar unele momente din perioada formației dvs. spirituale, implicit amintiri fragmentare din anii îndepărtați ai copilăriei și adolescenței. Fără a fi parcimonios, ați fost întotdeauna reticent în relatări retrospective. Ce anume v-a impus această atitudine reținută față de un trecut cu care orice intelectual ce a început la vârsta de 14 ani să publice propriile creații literare poate fi foarte mândru. Această atitudine îi privează pe cei interesați (pe tinerii dvs. studenți, de exemplu) să vă cunoască mai bine evoluția spirituală, din care, eventual, să-și facă un model. Știți că, în orizontul lor de așteptare, tinerii au nevoie de modele și dascălii sunt primii care le pot oferi o asemenea deschidere în viața!

Dumitru Micu: *„Je ne te vendrai pas mon ivresse et mon mal!" E un principiu al modului atitudinal modern: discreția, autodetașarea, neetalarea chestiunilor prea personale. Este indecent să-ți dezbraci sufletul de tot în fața oricui.*

N.P: În amintitele texte și, mai ales, în ineditele pagini de memorii, ați explicat ce a însemnat pentru dvs. „a citi" și „a scrie" și cum ați ajuns să debutați la vârsta de 14 ani în „Tribuna Ardealului". Aveați fără să știți, încă din copilărie – când tomurile groase bisericești, așezate pe polița de deasupra stranei cantorilor din biserica satului natal vă fascinau până la înfiorare – vocația cărții, îi erați destinat ei. În *Memorii* sunt evocate și alte predispoziții similare, îndreptățite. Ele explică dorința de a scrie, dar nu motivează *de ce* ați scris ceea ce ați scris. Altfel spus, pe această temă aș vrea să dialogăm, să urmărim mai „din interior" actul creației, fie în domeniul artistic – al poeziei, care a dominat începuturile dvs. literare – fie în cel al istoriei și criticii literare, memoriile axându-se – cu discreția care vă caracterizează – mai ales pe surprinderea atmosferei în care v-ați format și ați scris și mai puțin pe creația în sine. Ca profesor, ne spuneați că disponibilitățile dvs. lăuntrice înclinau preponderent spre poezie, deși activitatea de istoric și critic literar de mai târziu nu a fost doar rodul unui act volițional. Vreți să vă referiți, pentru început, la această dublă pornire interioară?

D.M.: *Nu cred că am fost hărăzit neapărat poeziei. Nu dintr-o cerință sufletească am început, pe la vreo zece ani, să scriu versuri. Am făcut-o ca orice copil mai puțin obișnuit, rolul stimulativ determinant avându-l învățătorul Gheorghe Pișcorean, care și-a îndemnat școlarii, nediferențiat, să „compună". I-am urmat îndemnul o fată, vecină, vară de-a doua cu mine, și eu. Era prin 1938 sau 1939. Ea a versificat un război al lui Mircea, eu, cuceririle lui Mihai Viteazul. Cu totul rudimentar. În clasa I secundară, sub influența predicilor ascultate în biserică și a lecturilor, am început să versific simțăminte religioase, precum dorința de a ajunge martir: „Coroana de martir, Isuse; te rog, dă-mi/ Și, după cum ai zis,/ Loc de odihnă fă-mi/ În dulcele tău Rai/ Un loc de hodină,/ Unde toți martirii/ Ție ți se-nchină". Nu cred, așadar, că atracția spre poezie îmi era congenitală, ci năzuința de a fi și a face* ***altceva*** *decât cei din jur. Nu doream să mă remarc prin singularizare, să atrag atenția asupra mea, să impresionez; voiam, din contră, să*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mă distanţez de lume, să trec neobservat de cei mai mulţi, să nu se ştie decât de către câţiva că existam. La pubertate şi începutul adolescenţei, îmi doream un prieten, unul singur, şi o iubită. Scriam: „În suflet mi se-aprinde o dorinţă, albă stea/ Să zbor în lună numai cu tine şi cu ***ea****". Că şi amicul acela şi-ar fi putut dori o iubită, şi că putea s-o ia chiar pe a mea, nu mă gândeam. Concepeam, de altfel, iubirea ca fuziune pur sufletească şi, astfel, nu puteam fi gelos. O poezie de pe atunci începea astfel: „Eu nu iubesc obrajii de femeie/ Nici sânii calzi./ Eu nu iubesc decât/ Sufletul rupt pe roţi de curcubee/ Şi gându-n deznădejde doborât". Mizerabil spus, dar o simţire parcă începe a exista! Ergo: nu produceam versuri dintr-o vocaţie poetică precoce, dar încercam pe toate căile nevinovate posibile să pun un cât de iluzoriu strat izolativ între mine şi existenţa reală. Lumea îmi părea urâtă. Mă consterna îndeosebi fiziologicul. În încercările de a face abstracţie de tot ce găseam dezgustător, de la muncile agricole abrutizante la procesele fiziologice, mă abandonam reveriei, meditaţiei, citeam sau schilodeam propoziţii prin ritmări banale şi rimări pocite. Tot un mod al evadării din real era şi studiul. Inapetenţa pentru viaţa obişnuită m-a împins, din cea mai fragedă vârstă, la tot felul de încercări ale unei dorite alte lumi: am făcut pe jandarmul, preotul etc. După ce am început a citi ziare, trăiam imaginativ în mediul politic bucureştean, fără a bănui, natural, că realitatea era alta. Îi făceam din paie, îmbrăcându-i în frunze, pe Tătărăscu, Armand Călinescu, Goga şi pe toţi ceilalţi politicieni....*

Critică literară am început să fac odată intrat în ziaristică – pentru a nu scrie poezie dirijată, comandată. Mă atrăgea irezistibil cartea, însă nu neapărat cartea de literatură; istoria, filosofia, psihologia, eventual etnologia şi etnografia, la rigoare şi sociologia, acestea mă interesau. Literatura mă fascina, desigur, însă nu atât prin ea însăşi, prin structuri, prin forme, cât prin problematica umană. Paradoxal: evitam oamenii vii, dar căutam (şi caut) cu obstinaţie umanul. Căutam nu „un om", ca Diogene, ci imaginea omului, reflectarea omenescului în istorie, literatură etc. Nu cumva acest fapt învederează predestinarea pentru critica literară, al cărei obiect principal de studiu e ***homo fictus****? în orice caz, prefer, în genere, „jocul secund": planul unui oraş, albume cu monumentele lui, reproduceri pe diapozitive sau albume după tablouri ş.a.m.d. îmi convine mai mult aducerea lumii, pe cale vizuală şi auditivă, livrescă sau de mass-media, în camera mea, decât cutreierarea ei, cu toate plictiselile inerente voiajelor. Deficit de vitalitate!*

N.P.: V-aţi definit admirabil predestinarea pentru critică literară, exercitată mai târziu, prin interesul pentru acel „homo fictus". Vom reveni în dialogul nostru asupra acestei disponibilităţi, acum trebuind să ne întoarcem la poezie. Spuneţi că nu manifestaţi, pe atunci, o preferinţă specială pentru lirică, dar, după cum aţi spus anterior primele trăiri le-aţi exprimat în versuri. Asta nu înseamnă tot o predispoziţie? Mircea Eliade, autor prodigios care a scris literatură de ficţiune, eseistică, studii ştiinţifice de istoria religiilor, memorii şi care a debutat în publicistică la aceeaşi vârstă ca şi dvs., la 13–14 ani, nu a scris versuri nici măcar la vârsta primelor iubiri. Natura lui spirituală înclina spre ştiinţă. A debutat cu un articol

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

erudit *Cum am descoperit piatra filozofală.* Dvs. erați atras irezistibil, chiar dacă nu conștientizați la început, de poezie, dovadă că n-ați părăsit-o niciodată. Ați și publicat mai târziu, în 1974, o plachetă de versuri *Fragmente automitologice.* Dar, la început, care v-au fost modelele? Ca cine doreați să scrieți?

D.M.: *Versificările din școala elementară au fost determinate de îndemnul învățătorului. Model: textele versificate din cartea de citire. Nicio angajare interioară. Singurul impuls lăuntric: sentimentul național, însușit, și el, din cărțile de școală și de la cei trei dascăli succesivi, avuți în cursul primar.*

*În liceu (sub unguri), singurii poeți cunoscuți: Coșbuc, Iosif, Goga, Alecsandri ceva din Eminescu, Vlahuță – niciunul integral. Citiți în manuale (vechi), calendare, gazete. Din 1943, în „Tribuna Ardealului" au început să se reproducă și din Blaga și alți autori moderni. Niciun efect direct asupra mea. Influențat eram de „poeții" ardeleni tineri ai timpului: F. Păcurariu, Valentin Raus, Ion Cherejan ș.a. Mult m-a influențat Radu Gyr, găsit în „biblioteca" școlii din sat (**Cerbul de lumină**) și citit în aceeași „Tribuna Ardealului" (reproduceri din **Balade**). Fascinat de Eminescu. Spre Blaga – atras din 1945, când am cumpărat **Nebănuitele trepte** și când am descoperit, în biblioteca internatului, **Lauda somnului**. Eugenia Mureșan mi-a împrumutat (pare-mi-se) **Versuri** de Arghezi (editate de Fundații, poate și **Poezii** de Blaga; în orice caz, **Baladele** lui Gyr. În această perioadă (1945–1947) citeam intens (în reviste și în volume cumpărate) poezie contemporană: Ion Caraion, Ben Corlaciu, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru etc. Prin aceste lecturi am conștientizat stările și procesele psihice pe care le parcurgeam eu însumi. Anul școlar pierdut, petrecut la Bârsa (1943–1944) stârnise în mine orori, spaime, revolte, exasperări, simțul nebuniei, și acestea au început, sub influența lecturilor de poezie „decadentă", să alimenteze începuturi de stări lirice (v. **Juvenilia** în **Fragmente automitologice**). Pe de altă parte, acționa modelator Blaga. Părându-mi la început foarte stranii, poemele blagiene mi-au devenit în curând tot mai apropiate. Ele solicitau straturi sufletești mai de profunzime. Cunoscându-l pe autor, el nu a fost încântat de producțiile mele „decadente", în care descoperea tot „ecouri blagiene" (la niveluri de cuvânt sau vers). Zicea că am vocație pentru „poezia de viziune". Astfel m-am văzut atras tot mai mult în cercul de vrajă blagian, concomitent cu adâncirea în experiențe religioase. Procesul realelor căutări poate fi astfel, situat, în anii 1945–1948. Direcțiile evoluției posibile erau multiple. Gazeta săptămânală „Viața creștină" voia stihuri manifest-religioase, în spirit creștin catolic, și cât mai accesibile cititorului de rând. Mi-a publicat, totuși, **Rugă de copil mic**. Dacă Blaga îmi aprecia „poemele de viziune", Emil Hațieganu m-ar fi vrut bard naționalist. „Progresiștii" pledau pentru inspirația din actualitatea social-politică și orientarea în spirit comunist. Eu însumi pendulam între reculegeri (Blaga) și neliniști exasperante (Arghezi din **Blesteme,** „decadenții"). Reorientarea din 1948 a fost pentru mine ca o măciucă năucitoare. Am început să dau din colț în colț și am.. eșuat în critică literară.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N.P.: Aşadar, nu anul 1944 – cum credeam – este anul de răscruce în formarea dvs., ci 1948. Tocmai când începuse să se contureze, în preocupările dvs., o anume disponibilitate pentru poezia de meditaţie, noua orientare, în spirit comunist, impunând creaţia „la comandă", v-a tăiat avântul liric, condamnându-vă la luarea unei decizii cu consecinţe frustrante, poate, în evoluţia destinului dvs. literar: renunţarea la poezie. Totuşi, sunt convinsă că merită, pentru istoria literară care se va scrie, să ne oprim o clipă la „perioada lirică" din evoluţia dvs. Cum aţi scris primele versuri originale: descifrând secretele de laborator poetic ale modelelor sau prin mimetism. Vorbiţi-mi, de asemenea, despre micile poeme cu care aţi debutat la „Tribuna Ardealului" (***Ţăranii, Poetul dispărut în noapte, Pastel de noapte),*** semnate de Dumitru Chiş, chiar dacă apreciaţi că sunt puerile. Să nu uităm că era în 1942–1943 şi aveaţi doar 14 ani.

D.M: *Mă preocupa intens, în primele clase de liceu, prozodia. Aflând dintr-un manual al cuiva dintr-o clasă superioară, deschis pe furiş, că se poate rima îmbrăţişat, alternant şi împerecheat, studiam cu încântare, în orice strofă îmi cădea sub ochi, dispoziţia rimelor. În gând, ticluiam – din pură preocupare de a experimenta rimarea – versuri dispuse, în funcţie de rimă, într-un fel sau altul. Nu mai puţin eram preocupat de ritm. Îl studiam în toate versurile citite, şi număram pe degete silabele celor pe care le confecţionam eu. Din 1944, stihuirile au început să erupă, neprovocate, şi felurile ritmurilor şi rimelor se hotărau de la sine.*

Cea dintâi compunere versificată pe care am depus-o la o redacţie („Tribuna Ardealului") a fost ***Toamna.*** *Nu-mi amintesc niciun cuvânt din ea. Era cam în linia Iosif. Prima publicată:* ***Ţăranii****. Model evident: Goga. Nu era o compunere „trăită". Pur mimetism. „Trăită" a fost, în schimb,* ***Poetul dispărut în noapte****. Stăteam, seara, după stingere, singur, sub castanul din curtea internatului, îngândurat, sângerând lăuntric, privind la stele, până mă linişteam. Aveam sentimentul de a fi* ***altfel,*** *simţeam imperios nevoia de a realiza* ***ceva.*** *Nu mai puteam să aştept: aveam aproape 15 ani... Trebuia, în primul rând, să învăţ. Dar era prea puţin. Voiam să şi „creez" cultură, nu s-o asimilez doar. Îmi doream şi o prietenă. Versiunea apărută a micului poem e mistificată. Cea originală, a mea, era de-ajuns de rudimentară. Nu ştiu cine mi-a prelucrat-o în redacţie. O singură strofă a rămas intactă,a doua: „Aşteaptă. Doar aşteaptă / Lungi ceasuri în zadar... Tresare... Se deşteaptă/ Ca dintr-un vis amar".* ***Pastel de seară*** *e în genul Şt. O. Iosif. Mai izbutită găsesc o* ***Dorinţă,*** *apărută în 1944, în „Viaţa ilustrată": „Aş vrea să fiu o doină românească,/ Să mă horească fetele-n amurg,/ Când din înalt, ca dintr-o cupă curg/ Iubirile şi liniştea cerească.// Şi să mă verse Făt-Frumos din tei/ Din inimă în corn de-argint, cu dor,/ Să plâng încet în unda de izvor/ Şi-n cei doi plopi de lângă poarta ei.// Când visătoarea plânge sub perdea/ în nopţile târzii de toamnă,-aş vrea/ Să mă prefac din doină o mică stea,/ Să tremur sus pe cer şi-n ochi la ea".* ***Visătoarea*** *exista doar în imaginaţie, şi, implicit, tot astfel „plopii de lângă poarta ei". Fluente găsesc şi stihurile ce revin uneori în memorie dintr-o*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

***Noapte**: „Din raze lungi de lună/ Torc fire de mister/ Dulci zâne, împreună/ Cu îngerii din cer..."*

N.P.: Dintre poeziile amintite, cea mai reuşită este, indiscutabil, ***Dorinţă*** – o tulburătoare, pentru acea vârstă, poezie de dragoste, a cărei publicare în „Viaţa ilustrată" în 1944, echivalează unei consacrări pe tărâmul literelor. Deşi în ***Memorii*** nu-i recunoaşteţi decât fluenţa, cred că trebuie să subliniem că, alături de motive culte, precum motivul „liniştii cereşti", apar aici cunoscute motive populare: „doina", „horitul", „dorul", dar şi altele preluate din lirica eminesciană: „Făt-Frumos din tei" sau „corn de-argint". Nu înainte de a sublinia prezenţa unei imagini mai deosebite – după părerea mea – în această poezie, şi anume asocierea transfiguratoare dintre „iubire" şi „liniştea cerească" – imagine poetică pe marginea căreia aş dori să comentaţi puţin – vreau să vă întreb dacă, la acea vârstă, cunoşteaţi bine poezia eminesciană (se studia şi în şcoală!) şi în ce măsură credeţi că v-a influenţat chiar şi indirect?

***D.M.:** Cunoşteaţi, aşadar, **Dorinţă** din „Viaţa ilustrată"! Uitasem că am reprodus-o în „memorii", şi, deşi parcursesem chestionarul dvs. până la sfârşit, înainte să răspund, nu mai ţineam minte întrebarea aceasta. Sintagma „liniştea cerească" nu ştiu dacă e atât de reuşită. Se explică prin permanentele lecturi şi meditaţii religioase, ca şi prin propensiunea înnăscută spre izolare, spre contemplaţie. Şi azi privesc mult cerul, mai ales înstelat. Pe Eminescu îl divinizam, fireşte. în şcoală se comentau doar o poezie, două (inevitabil, **Somnoroase păsărele**). dar eu l-am citit mai în extenso, prin clasa a doua, în volumul **Poezii lirice** (dacă reţin bine titlul), apărut în Editura „Cultura Naţională", cu o prefaţă a lui Blaga, care spune că, parcurgând biografia eminesciană „parcă am citi o legendă biblică". Am parcurs, înainte şi imediat după 1944, şi ediţia Scurtu („Lumină de lună") şi alte ediţii vechi.*

N.P.: Ce alte lecturi vă mai preocupau la vremea primelor articulări de versuri? A existat o anume preferinţă pentru poezie sau parcurgeaţi cu aceeaşi încântare şi proza şi hexametrii clasici?

***D.M.:** Lecturile din copilărie şi adolescenţă sunt de tipul celor menţionate. Citeam tot ce găseam: versuri, proză narativă, critică, istorie, filosofie, ştiinţă. Nu cred să fi avut o preferinţă specială pentru poezie. Eram la vârsta formării gustului pentru literatură... De altfel, prin clasa I sau a II-a secundară, am scris şi un basm, cu acţiunea desfăşurată pe alte planete.*

N.P.: Despre Lucian Blaga aţi luat cunoştinţă – după cum spuneţi – mai întâi indirect, prin prezentarea personalităţii acestuia de către Eugenia Mureşan în povestirea *Dintr-o tăcere* (vol. *Învierea fariseului Eleazar,* 1943). Urmăreaţi, după aceea, cu reală bucurie apariţiile creaţiilor poetului, republicări sau inedite, din „Tribuna Ardealului", când poetul se retrăsese, de sub ocupaţia hortistă, cu universitatea, la Sibiu. Cum a influenţat poezia marelui poet începuturile dvs. creatoare? Ştiu că mai târziu i-aţi închinat emoţionante poezii, publicate în revistele vremii: „Profetul", 1946; ***Psalm intim***, 1946 ş.a. Puteţi cita vreun vers propriu, scris după model blagian (nu doar teme, motive), în care inflexiunile gândirii sale poetice intime să fi îmbrăcat, cu sau fără voie, haină asemănătoare?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

D.M.: *Ecouri blagiene directe nu-mi amintesc. Vor fi existând! Pe unul mi l-a semnalat Blaga însuşi, unde nu mă aşteptam: în* ***Tâşnire amară****, poem de factură mai curând arghezian, deci antiblagiană, „găsesc aici un vers întreg blagian" – mi-a atras atenţia „nepământescul": „Amară, amară, amară". Ce aminteşte realmente de Blaga, în unele dintre versurile mele juvenile, e atmosfera interioară şi tăietura stihurilor, cadenţă melică: „Ce-i vuietul din sângele meu?/ Pare că un alt univers ar vrea să tâşnească/ din Dumnezeu".*

N.P.: Socoteaţi, pe atunci, creaţia de poezie o gratuitate, un joc al inteligenţei, în stil Ion Barbu, sau rezultatul unor trăiri în plan sufletesc proprii naturii lirice?

D.M.: *N-am avut niciodată sentimentul gratuităţii actului liric. În copilărie voiam să slujesc prin versificările mele naive... Ţara. Am scris apoi spre slăvirea lui Dumnezeu şi pentru exprimarea neliniştilor interioare. Nu „m-am jucat" nicicând.*

N.P.: Daţi-mi voie să reproduc o ***Rugă de copil mic,*** care m-a impresionat prin trăirea afectiv-religioasă pe care o conţine: „Domnule Cristos, te rog/ să vii odată pe la mine./ Ne vom juca sub prunii înfloriţi,/ udaţi de raze-n asfinţituri line.// Vom fi întotdeauna prieteni buni,/ şi când vei merge să te răstigneşti/ am să-ţi aduc din Cluj o cruce nouă/ de aur – peste dealuri să lucreşti". Poezia e datată: februarie 1947. Ce vă evocă această poezie?

D.M.: *Copilăria... şi căutările lăuntrice de totdeauna. Ştiu că poezia mi-a fost publicată de „Revista literară", în 1947. În acelaşi număr, la „Poşta redacţiei", M.R. Paraschivescu comenta laudativ şi reproducea alte două poezii ce-mi aparţineau:* ***Noapte roşie*** *şi* ***Cuvinte către o fată de ţăran.*** *Iată cuprinsul primei: „Izvoarele s-au rupt. Învălmăşală/ Răzvrătite stihii erup de pretutindeni./ Răsfrâng caleidoscopice luciri, în care/ mă văd atât de mare, că nu mă pot cuprinde.// În piept – lăcaş al întunericului –/ apasă înaltul cu apele lui/ şi adâncimile, cu văzduhul şi focul,/ strivind inima sub imensitatea poverii.// Prea sunt grele stihiile fără contur, fără formă,/ Prea grea noaptea roşie, cu foamea aceasta primitivă, enormă/ de adevăruri vremi viitoare".*

N.P.: Alături de încercări de versuri originale, aţi publicat, la început, şi versuri populare culese din ţinutul de baştină, Bârsa Sălajului. „Săptămâna" din Bistriţa şi cotidianul clujean, la care debutaseţi, reproduceau, încă înainte de 1944, producţiile folclorice adunate cu sârg de elevul Dumitru Chiş din cursul inferior al Liceului Regesc Maghiar. V-au stimulat în vreun fel în ceea ce scriaţi? Eraţi doar fiul satului! Nu se poate ca, ceea ce aţi cunoscut pe cale directă, când sătenii – cum spuneaţi – „se adunau la poveşti", ori femeile „la tors cu furca", sau prin bunica dinspre mamă, posesoare – cum v-o amintiţi – a unei culturi de tip oral deosebit de bogate, să nu fi sporit sau influenţat cu ceva producţiile proprii. Puteţi comenta poezii precum ***Mătrăguna*** (excepţională, după părerea mea), ***Doina scurtă, Doina în primăvară, Boare nouă-adie-n crâng***?

D.M.: *Născut şi crescut la ţară, era natural ca folclorul local să devină o componentă primordială a climatului spiritual în care m-am format. Găsind poezii*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în metru popular la Eminescu, descoperindu-le (grație reproducerii unora dintre ele în „Tribuna Ardealului") la poeți din sec. al XX-lea (Blaga, Gyr), m-am văzut stimulat să utilizez și eu asemenea modalitate, care îmi era mai la îndemână decât oricare alta. Câteva ***Cântece*** *din vol.* ***Balade*** *(1943) al lui Radu Gyr mă urmăreau și în vis, cu atât mai mult cu cât unul din ele* ***(Cucuruz cu frunza-n sus)****, mai precis: modelul popular al acestuia („Cucuruz cu frunza-n sus,/ Țucu-i gura cui l-a pus;/ De l-a pus cu patru boi/ Țucu-i ochii amândoi" era cântat de mama și, potrivit specificării lui Călinescu, îl fredona și Eminescu. Odată cu melosul, intrau în versificările mele și termeni, expresii populare, câte o imagine. Numele din* ***Mătrăgună,*** *publicată în 1945, în* ***Antologia primăverii*** *(„Jofe") era al unei babe din sat. Îl credeam potrivit pentru o vrăjitoare, căci se practicau vrăji, la noi, mai ales pentru alungarea bolilor: „Lele Jofe, lele Jofe,/ Nu mai toarce apa ploii,/ Cheamă repede strigoii/ De prin huciuri îi adună,/ Cu momeli, cu mătrăgună,/ Cu cărbuni, în nopți cu lună.// Lele Jofe, lele Jofe,/ Toarnă apă-n nouă cofe,/ Șarpele crescut cu lapte,/ Cheamă-l marți la miez de noapte,/ Cheamă strigile zălude/ Și cățelul ce s-aude/ Miorlăind din când în când,/ În străfunduri de pământ;/ Cheamă vântul și desfrână-mi/ Inima ce bate până-mi/ Țăndărește-mi pieptul, dragă,/ Ca ciocanele o doagă.// Spune-mi, babă, ce gândești,/ Pieptul de mi-l peteceți./ Vezi că inima-i morișcă:/ Vântul crâncen când o poartă,/ Bate-n piept deschisă poartă/ Și-o tot mișcă, tot o mișcă..." Într-o altă culegere,* ***20 de poezii*** *(1948), am o compunere în stil popular „progresistă": „O, ce valuri înspumate/ Năvălesc din fund de sate!/ Cum din crengi care plesnesc/ Mugurii-n păduri țâșnesc,/ Iată-i bravii brigadieri,/ Fii ai mândrei primăveri" S-ar putea să fi interpretat vreodată și motive folclorice. Pare-mi-se că am și citat undeva, într-un poem: „Eu sunt floare de pe mare,/ Cine mă sărută moare".*

N.P.: Înainte de a încheia dialogul nostru pe tema primelor încercări – deci până la reapariția numelui dvs., în presa vremii, după armistițiul din 1944, când ați primit și botezul noului patronimic literar: **Dumitru Micu** – ar fi interesant să precizați câteva detalii lămuritoare despre încercările prozastice, chiar dacă acestea sunt umbrite – la acea dată – de preocupările lirice. Cum se numeau textele pe care le scriați? A văzut vreunul lumina tiparului? Ce influență transpare în ele: livrescă sau evenimențială? Erau încercări eseistice sau povestiri?

D.M.: *Nu știu ce să cred. Aveam reală vocație literară sau numai dorința irepresibilă de a scrie, de a face, în genere, ceva deosebit. Aflând, în clasa I secundară, dintr-o carte de citire, că Alecsandri „a scris poezii, proză și teatru", m-am întrebat obsesiv ce o fi însemnând „proză". Procedând prin eliminare, am conchis că „proza nu poate fi decât... proză". Narativă. Și cum, până atunci, nu cunoșteam altă proză literară decât cea proprie basmelor, m-am apucat să compun, în maculatorul de școală, o poveste încâlcită cu unul care se vede purtat prin toate planetele. În una am localizat iadul... învățasem la geografie că sunt 9 planete etc. ... Cu uimire aveam să descopăr, în curând, existența unei proze*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literare ce nara întâmplări din viața reală. Din asta puteam produce și eu, relativ ușor. Prima piesă publicată (în „Tribuna Ardealului", august 1943) se intitulează ***Plecare din sat*** *și relatează (aproximativ) mergerea mea la Cluj și instalarea în internat, cu primele decepții. Mă întreb dacă citisem înainte sau aveam să citesc după volumul rememorativ* ***Am plecat din sat*** *al lui Ion Vlasiu. Înclin să cred că după. O a doua proză, mult mai scurtă, apărută în același an,* ***La mormântul tău****, este o efuzie lirică, provocată de moartea surorii unui coleg și amic. Cunoșteam* ***Mortua est...*** *De cu tot alt caracter (realist, cam la modul Agârbiceanu) sunt alte mici narațiuni:* ***După lemne****,* ***A trecut o nuntă*** *etc. Modelele imediate ale acestor încercări erau schițele și nuvelele ce apăreau curent în „Tribuna Ardealului" și „Viața ilustrată", sub semnături precum Valentin Raus, Mihai Pop, Coriolan Dragomir ș.a. Alte modele: toate prozele pe care izbuteam să le parcurg (Slavici, Sadoveanu, Pavel Dan, de ex.). O „carte de învățătură" mi-a fost* ***Din viața satului ardelean****, culegere de proze diverse, editată de „Tribuna Ardealului". De la sine înțeles că expresia mea era, și în proză, subrudimentară. Teatru, n-am încercat. Mai precis, m-am căznit să produc ceva (pentru o serbare școlară, de ex.), dar nu mi-a reușit.*

N.P.: Apreciați perioada până la 1944 ca pe o etapă distinctă în formația dvs. spirituală? Prin ce anume?

D.M.: *Evoluam de la un an la altul, și, chiar mai rapid: în funcție de lecturi și de lărgirea orizontului de cunoaștere (pe cale, fie livrescă, fie existențială), încercările de până la reînapoierea la Cluj (noiembrie 1944) reprezintă o etapă distinctă, îndeosebi prin efectele inhibitorii ale politicii de oprimare națională, exercitată și prin cenzura horthistă, nu mai puțin demențială decât cea de tip stalinist.*

N.P.: De la poeziile de debut, din 1942, la cele publicate într-un grupaj liric în „Tribuna Ardealului" imediat după armistițiul din 1944 – grupaj apărut sub semnătura: Dumitru C. Micu – există vreo evoluție? În ce constă? Ce titluri de poezii v-au apărut cu acel prilej? Și cum se face că v-ați schimbat numele?

D.M.: *Încerc o jenă la parcurgerea noilor întrebări, și un timp (săptămâni!), am ezitat să răspund. Prea se acordă însemnătate unor experiențe adolescentine! Labiș, arătându-i în periodice din deceniul V versuri de-ale mele, s-a mirat de naivitatea și stângăciile lor. El, la aceeași vârstă... O asemenea reacție nu putea avea asupra-mi, fatal, decât un efect inhibant... Și acum... o asemenea psihanalizare!... De altfel, nici n-am să pot reconstitui chiar atât de în detaliu, cum îmi cereți, momente interioare atât de gingașe. Să încerc, totuși, din stimă față de dvs. Numele cu care am început a semna, din nov. 1944, mi-a fost dat în redacția „Tribuna Ardealului", de către (presupun) Florea și Eugenia Mureșan, redactorii literari. L-am aflat din ziar. Eu propusesem (prin semnarea astfel a unor versuri) pseudonimul (romantic) Marin Pribeagu. Nașii mei literari au preferat să-mi traducă, pur și simplu, numele, romanizându-l (kis=mic). Pe C. l-au pus aiurea! Au redus pe Chiș la inițiala ceea ce nu se practica în cazul numelor de familie. De*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceea l-am şi eliminat, când mi-am luat acest curaj faţă de naşi... Încurcături s-au produs în cursul anilor, din pricina numelui – însă nu mari – mai ales când aveam de încasat bani de la periodice sau edituri. Numele din actele de plată nu corespundea celui oficial. Pentru acest motiv am oficializat, în 1969, numele literar (Arghezi a rămas în acte Ion Teodorescu până după al Doilea Război, Crohmălniceanu e şi acum, oficial, Moise Cahn). Familia n-a dat nici o atenţie schimbării de nume. A acceptat-o ca pe un fapt cumva normal. Tot în această ordine de idei, trebuie să menţionez că am folosit şi alte pseudonime juvenile. M. Brustur, N. Sălăjan, Parvus, Dan Milcu, Daniel Marcu, Damian Mihuţ, Dionisie Mirea, Tudor Crişan. Le utilizam în ziaristică, fie pentru a varia semnăturile, când aveam mai multe materiale în aceeaşi pagină, fie fără nicio motivaţie. În ceea ce priveşte textele pe care le publicam, trebuie să observ că, între primele versuri semnate cu numele actual şi acele ale elevului D. Chiş, există, natural, o evoluţie: şi de substanţa şi de expresie. Titlurile celor din 1944 nu mi le amintesc şi nu găsesc ziarul respectiv. În 1944 citisem – după cum am menţionat anterior – de „n" ori unul dintre cele două volume de Eminescu, prefaţate de Blaga în Editura „Cultura Naţională". Cunoşteam şi alţi poeţi. Traversasem şi o experienţă existenţială cu sensibile efecte formative: închiderea liceului, izgonirea nemţilor şi ungurilor etc. Suferisem şi din dragoste. O adorată, acordându-mi întrevedere, în prezenţa unui grup de colege, pe câmp, în timpul unei excursii şcolare rupsese o scrisorică ce i-o trimisesem şi, împreună cu ea, propria-mi inimă. Acest gest de cruzime era de natură să accentueze enorm înclinaţia mea spre timiditate. Stihurile din 1944 nu erau erotice însă, ci descriptiv-meditative, pe fond eminescian, în expresie rudimentară.

N.P.: Aveaţi reale disponibilităţi lirice, îndeosebi spre poezia de meditaţie, pe care, după instaurarea „noii ordini" socialiste, vi le-aţi reprimat. Aţi încetat, de prin 1948, a mai scrie versuri. Dar aţi putut reprima şi poetul din dvs.?

D.M.: *Primii ani de după reintegrarea părţii de nord a Transilvaniei în hotarele României au înscris în biografia mea intimă o etapă de noi zbuciumări, cu conţinut diferit de al celor anterioare, alimentate de traume familiale, de situaţia de minoritar, de bursier, de fiu de ţărani, de convulsii provocate de noile experienţe de cunoaştere specifice vârstei şi etapei istorice. Se intensificau acum (în ordine intimă) chemările erosului carnal şi, paralel, funcţionau tot mai intens resorturile conştiinţei. Mă zvârcoleam între „glasul sângelui" şi îndemnurile spiritului. Punându-se problema de a-mi continua studiile la Roma, cu perspectiva de a deveni preot celibatar, mă întrebam, firește, dacă aveam să mă pot consacra integral lui Hristos, fără a ceda în vreun fel tentaţiilor Afroditei. Pe de altă parte, pe plan social eram confruntat cu tot mai imperativa necesitate de a opta: fie pentru rezistenţa la comunism, cu preţul posibilei ratări a carierei şi chiar a distrugerii totale a vieţii, fie pentru noua orânduire (ce se prefigura), cu lepădarea de credinţă. Urzeam, firește planuri de conciliere a celor două orientări, însă acestea erau tot mai brutal infirmate de existenţa obiectivă. În planul activităţii*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„poetice", din 1947, şi mai ales din 1948, am încercat, tot astfel, să realizez o fuziune între năzuinţa de autoperfecţionare interioară prin trăirea creştinismului şi tentaţia de a participa la înfăptuirea justiţiei sociale, prin angajarea în lupta de clasă, de partea comuniştilor. Efectele de natură lirică au fost hibride, cu excepţia unei piese intitulate ***Rugă,*** *pe care-am scris-o în vara anului 1947, la Mănăstirea Nicula, în una din cele trei zile de „exerciţii spirituale" şi despre care am amintit anterior. „Renunţarea la poezie" s-a produs în 1950, când, fiind redactor la „Almanahul literar", găseam că era neonest a milita pentru realismul socialist, şi a îndruma tinerii versuitori în acest sens, şi, în acelaşi timp, a scrie poezie „idealistă" şi „mistică". O contribuţie notabilă în această direcţie a avut Arghezi. Ducându-mă la el cu caietul de versuri, a opinat că „am ceva de spus", însă că stihurile „lăsau de dorit din punctul de vedere al formei". Interpretând, poate, cam excesiv observaţia, am luat-o ca mod indirect, delicat, de a spune ca nu aveam o reală vocaţie poetică. Pierzându-mi încrederea în posibilităţile mele, şi, pe de altă parte, ajuns „critic" militant, m-am pomenit în situaţia de a nu mai putea articula prozodic, sau de-a o face foarte prost, ca şi cum aş fi scris cu mâna tremurând. Nu mai percepeam liric, ingenuu, conştientizam şi scientizam totul: „îngerul" din mine decedase. La uciderea lui a participat şi Ioanichie Olteanu, spirit demitizant, întru câtva şi Regman, ale cărui persiflări nu prea le luam în serios, însă viaţa (socială) le confirma.*

N.P.: Sigur, e un fel de a spune că v-aţi reprimat complet această disponibilitate. Lirismul, pe care, oarecum, nu vreţi să vi-l mai recunoaşteţi, s-a insinuat chiar în critica dvs. de mai târziu. Un cititor atent poate descoperi în multe dintre consideraţiile dvs. critice, eseuri sau medalioane literare – metaforic vorbind – admirabile „pagini de poezie". Iată, de exemplu, un pasaj din studiul dedicat lui Lucian Blaga, în 1967 (***Lirica lui Lucian Blaga***), în care vă referiţi la creaţia de maturitate, cu acea „euforie nouă, care, în deosebire de aceea a creaţiei de tinereţe, adună în ea, precum fructul în dulcele-i must – sublimate – aromele, dar şi veninul „pomului blestemat". Poemele se umplu de avânturi şi melancolii calme, parcă nepământeşti, viziunile au efulguraţii diafane şi un tremur rilkean blând ca lumina toamnei. Tonalitatea e de imn sacru şi rugăciune. [...]; poeziile au un hieratism de icoană bizantină, o glacialitate cu irizări de argint şi aur, o savantă încremenire strâmbă, în fine o anume stângăcie voită, de o infinită suavitate. Sufletul trece printre pomii îngălbeniţi ca printre coloane ce poartă în creştet imense sfeşnice...". Sau..., despre metafora luminii reluată de poet în ciclul ***Mirabila sămânţă***: „Lumina redevine în creaţia lirică blagiană un simbol central, poetul adoră în ea expresia pură, esenţializată până la abstract, a forţei vitale cosmice, a focului etern. Nu o adoră la modul expansiv din ***Poemele luminii,*** ci într-o reculegere ataraxică. Bucuria de a exista, tradusă acolo în nevoia de joc şi chiot dionisiac, generează acum un extaz liniştit; din declamatoare, patetică, adeziunea la soarta lumii răscolite „de doruri, de-avânturi, de patimi" a devenit calmă, sobră: ardere fără văpăi aparente, lentă, lăuntrică, totală. Vestirile morţii temperează zvâcnetul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sângelui, dar intensifică înfiorarea din adânc. Clipa dobândeşte preţ înmiit în virtutea tocmai a efemerului ei, a unicităţii. Prin întrepătrunderea, în lumina de toamnă, a vieţii şi morţii, durata e o **extatică boală** mod al beţiei apolinice, al unei demenţe divine".

D.M.: *„Nu-nvie morţii..." Nu învie, dar pot apărea ca strigoi. Probabil, aşa se explică faptul că, din când în când, se întâmplă să mai „potrivesc" vorbele ritmic. Învieri reale nu s-au produs, şi nu mai e când să se mai producă. Un singur ins pur uman a înviat (în afară de cel divin: Iisus): Lazăr. Nu pot aspira la aşa ceva... Cum însă „nimic" nu se pierde, e normal ca trupul îngerului ucis să nutrească demonia aşa-zisului „critic". Fără combustibil nu funcţionează nimic. Combustia scrierilor critice e, desigur, reflecţia, dar aceasta, la rândul ei, e stimulată de stări „lirice" neajunse la expresie adecvată. Ele răzbat, disimulativ, în propoziţii de discurs intelectual. Decantate, cine ştie dacă vor mai răzbate vreodată până la stadiul de organizare expresiva poematică?*

N.P.: Totuşi, în ciuda refuzului obstinat, nu s-ar putea spune că aţi reuşit să le evitaţi complet. Aţi mai scris versuri, la răstimpuri, şi aţi şi publicat la Editura „Eminescu" micul volum amintit anterior, ***Fragmente automitologice***, din care voi cita o poezie deosebit de frumoasă (***Undă***), metaforă a propriei dvs. drame existenţiale: „Ţâşnind din lut, îmi dănţuieşti în iarbă,/ nebănuită, argintată undă./ Tu izvodeşti lumină din străfunduri,/ ce-ntunecimea sângelui inundă.// Am străbătut deşerturile lumii/ în lat şi-n lung. Izvoare-am dezgropat./ Miraje. Numai pulbere şi piatră/ întâmpinară sufletul secat.// Şi-acum, ţâşnind din lut, îmi dănţuieşti în iarbă./ Faci semne sufletului să-şi deschidă rana./ Ce este? Vis? Sosit-a clipa împlinirii?/ Deşert. Nisipuri. Cer. Fata morgana". Cum motivaţi această revenire, din când în când, la poezie?

D.M.: *Renunţând la poezie în înţelesul de facere (poiein), altfel spus: la expresia versificată, fondul liric al sufletului (cât există şi de calitatea pe care o posedă) nu putea să dispară. El se insinuează, pe felurite căi, în discursul prozastic, asemenea sevelor vitale generatoare de vegetaţie în orice fisură de zid sau asfalt. Personal cred că aceste infiltrări dau oarecare viabilitate „criticii" mele, o fac lizibilă, şi la ele ţin, nu la partea de „studiu" din ea. Din timp în timp, sub efectul unor seisme interioare urmate de reculegeri, lirismul funciar (bun sau rău) se comunică şi sub forma versului. Da. Am adunat câteva în micul volum intitulat* ***Fragmente automitologice****, în 1974, în care am inclus, sub titlul* ***Juvenilia*** *şi câteva mai vechi, care se încadrează mai organic în climatul şi tonalitatea rarelor confidenţe lirice indirecte din perioada maturităţii. Nu am optat pentru mai multe poeme vechi, pentru ca acestea să nu fie mai numeroase decât cele de dată mai recentă. Sau pentru a nu intensifica atmosfera intimistă şi „mistică", specifică acelei perioade. De altfel, volumul* ***Fragmente automitologice*** *a fost bine curăţat în editură, unde a stat mai mulţi ani.*

N.P.: Aţi amintit despre atmosfera „mistică" din unele poezii ale dvs. Ce ne puteţi spune despre cunoaşterea ***Bibliei*** şi cum v-a influenţat aceasta în ceea ce scriaţi?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

D.M.: ***Biblia*** *o cunoşteam de mic, dar integral aveam s-o parcurg doar în clasele gimnaziale şi liceale, în repetate rânduri. De altfel, pe* ***Biblie*** *am învăţat, în bună măsură, alfabetul, înainte de a începe şcoala primară. Ea îmi era sursa permanentă de hrană sufletească şi îndreptarul vieţii. Cât mă zbuciumam pentru a înţelege şi interpreta corect anumite versete! Ceream, în acest scop, sprijin oricui: unor ţărani cu preocupări religioase, preoţilor pe care îi puteam aborda, sectanţilor. Dintre toate cărţile Sfintei Scripturi m-a fascinat şi m-a terorizat, desigur, Apocalipsul. Aveam uneori, în amurg, impresia că se deschide cerul şi apare Hristos, ca să judece lumea. Traversam spaime mistice, la vârstele mici. Mă impresiona, în genere, îndeosebi eposul biblic. Cu timpul aveau să mi se reveleze şi celelalte valori: lirismul psalmilor, adâncirea cărţilor sapienţiale şi a scrierilor apostolice. Şi mitologia greacă o ştiam doar fragmentar, din manuale şi diverse lecturi. De pe atunci doream să o pot cunoaşte bine, dar această posibilitate avea să mi se ofere abia după apariţia, prin deceniul şase şi mai târziu, de dicţionare, enciclopedii şi alte lucrări (ca de ex.* ***Miturile Greciei antice****). Prin* ***Biblie*** *şi mitologie am intrat nu doar în poezie, ci şi în exegeza critică (Arghezi, Blaga).*

N.P.: Impresionant! Cred că vă număraţi printre puţinii oameni din literele româneşti care, nu doar cunosc Cartea Sfântă, ci şi-au făcut din preceptele ei îndreptarul moral al conduitei întregii vieţi. O dovedeşte întreaga dvs. evoluţie spirituală..., precum şi aprecierile unor critici, poeţi şi oameni de cultură de prestigiu din vremea aceea: G. Călinescu, M. R. Paraschivescu, Lucian Blaga, Ioanichie Olteanu. Aţi câştigat concursuri pe teme literare, v-au publicat numeroase reviste (am numărat la Biblioteca Academiei aproximativ 20 de titluri de periodice care v-au publicat la loc de cinste cu aprecieri elogioase). Treceaţi, aşadar, drept poet între cei care băteau la porţile Parnasului. Cu toate acestea, v-aţi hotărât, în circumstanţele cunoscute, să nu mai scrieţi (publicaţi) poezie. Nu regretaţi astăzi trădarea Muzei?

D.M.: *Regret, nu regret, renunţarea la poezie a fost rezultatul unui proces „obiectiv", independent de voinţă. Poezia s-a lăsat de mine. N-a mai vrut să mă frecventeze. Am speriat-o, se vede, prin demitizările produse în conştiinţă, prin însprirea sufletului, prin pierderea candorii. Pur şi simplu, cuvintele nu se mai legau. Începeam să mă abandonez vreunei stări lirice şi imediat realizam că nu credeam ceea ce spuneam. Aceasta, pe de o parte. De cealaltă parte, acţiona paralizant groaza de a compune la comandă, de a-mi vedea socializată, colectivizată, dirijată inspiraţia. Ar fi fost cea mai trivială prostituţie. Ar fi fost ca o alintare nesinceră, ca o invocare a lui Moş Crăciun fără a crede în el; ar fi fost o mimare a candorii. Nu puteam sluji la doi domni: ziua, comunismului, noaptea, Dumnezeului interior. Aceştia se excludeau reciproc. Renegat, Dumnezeul intim s-a pitit undeva în adâncurile subconştientului. Ar fi resuscitat poate, dacă nu i s-ar fi amintit mereu că este inoportun, că nu de sensibilitate, de ingenuitate e nevoie în artă, ci de tehnică.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N.P.: Înainte de a ne opri la critică, aş vrea să mai citez o poezie, rod al unei perioade mult mai apropiate de noi („Steaua", 1982) şi care denotă faptul că n-aţi părăsit lirica niciodată. Se numeşte ***Nici un semn***, are ca temă, cred, versetul de început al Eclesiastului „Vanitas vanitatum et omnia vanitas" şi reflectă un moment de mare zbucium existenţial din evoluţia dvs. ulterioară: „Abia acum îmi dau seama./ De cealaltă parte-am ajuns./ Fără să ştiu, am plătit de mult vama/ La hotarul cu ţărmul ascuns.// N-am atins piscul şi, iată, cobor./ Nu sunt pe munte, sunt pe o creastă de val./ Dat mi-a fost, prea curând, ce e dat tuturor./ A-nceput lunecuşul fatal.// Alunec cu valul. Nimic de făcut./ Nici lupta n-ajută, nici gestul hieratic. Pe o coamă de val descind, neştiut,/ Cu miile, în infernul acvatic.// Nici o chemare de undeva. Nici un îndemn./ Numai vuietul mării cu spume,/ În care mă pierd, nelăsând nici un semn/ Al trecerii mele prin lume". E păcat că nu doriţi să adunaţi, într-un volum, toate producţiile dvs. lirice, care, sunt sigură, ar încânta iubitorii de poezie. Aşadar, aţi optat pentru critică. Propensiunea dvs. pentru „homo fictus" se vădea încă din prima tinereţe. Fără să insistăm asupra acestei etape din viaţa dvs. foarte bine cunoscută din eseuri critice, monografii de scriitori, sinteze, relatări din memorii etc., aş dori, totuşi, să vă referiţi, pe scurt, la primele încercări legate de critica literară, căreia i-aţi consacrat apoi întreaga dvs. existenţă.

D.M.: *Cu toate că producţia jurnalistică din perioada clujeană nu prezintă nici măcar interes documentar, fiind „de servici" poate că răsfoirea periodicelor în care e risipită nu ar fi chiar inutilă. S-ar găsi, probabil, anticipări ale unor idei şi atitudini de mai târziu. N-ar fi exclus să fie reţinută atenţia cercetătorului şi de anumite bucăţi poetice. Îmi amintesc de una (cam în genul baladelor lui I. Olteanu) care narează „păţania unui poet cu luna". Respectivul contemplă în stare de semitrezie un bec, luându-l drept Selene. Mod de a ironiza poezia romantică, „sinceră", adică propria poezie. Prima notă de lectură mi s-a publicat (cred) în 1945, în „Tribuna nouă", şi se referea la un volum de Zorica Laţcu. Citez dintr-o poezie în hexametri: „Daphnis odată din fluier zicea tulburarea cea dulce/ Care cuprinde pe miri când se duc în iatac să se culce". Zorica Laţcu era, parcă, profesoară de latină. Acum e călugăriţă şi colaborează intermitent la „Telegraful român", publicaţia Mitropoliei din Sibiu. Puţin mai târziu mi-a apărut un prim medalion literar în „Lupta Ardealului", în 1947, consacrat, presupun, lui Walt Whitman (citit în traducerea lui Al. Busuioceanu). Pentru a răspunde complet primei întrebări din partea a treia ar fi necesară o autoanaliză de care nu ştiu dacă voi fi capabil vreodată . Eram la un moment de răspântie existenţială, bântuit de toate crizele posibile. Definitoriu pentru starea de conştiinţă era faptul că aveam o formaţie religioasă. În virtutea acestui fapt, problema ce mi se punea era de opţiune între cultura religioasă şi cea laică. Mă credeam destinat preoţiei. Dar ce fel de preot aveam să fiu? Însurat şi implicit menit pierderii în mediocritate, ca paroh al unei biserici, sau celibatar, cum mă voiau cei în măsură a mă trimite pentru studii superioare la Roma? Pe tema aceasta mă zbuciumam mult, fiind o natură normală. În năzuinţa de clarificare interioară, citeam de toate. Până în*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1947, inclusiv, s-a putut. Presa comunistă de toate nivelurile mă dezgusta, materialismul şi ateismul mă oripilau, însă şi lumea ecleziastică în care trăiam, cu îngustimile şi rigiditățile ei, îmi oferea destule motive de insatisfacție. Aş fi dorit un alt fel de creştinism, interiorizat, şi mai ales onest. Paralel, mă dezamăgea şi politicianismul burghez. Cunoscând activişti ai PNŢ (de vreme ce colaboram la „Tribuna Ardealului", gazeta lui Haţieganu), aceştia îmi păreau cu totul depăşiți, rupți de real, superficiali. Într-o seară, muncit de întrebări, derutat, mi-am zis că nu-mi rămânea decât să tai nodul gordian, abandonându-mă curentului vremii. Asta însă prin 1947. În 1945–46, izolat, cunoscând din viaţa lumii doar cât se putea în condițiile de internat confesional, nutream iluzia (întreținut şi de Blaga, Haţieganu ş.a., văzuți din când în când) că toată confuzia de valori şi concepții era provizorie. Partidele istorice nu s-au dat bătute decât odată cu scoaterea lor în afara legii, şi ca toți cei între care mă găseam, am crezut şi eu că societatea putea să ia şi alt drum decât cel pe care l-a luat. Din 1947 am început să cred că „lumea nouă", pe care o aşteptam din copilărie, putea să ia înfățişarea bolşevică şi că întreaga cultură burgheză, inclusiv, opera lui Blaga, era produsul şi expresia lumii vechi, sortită dispariției. Lăsam gândirea să evolueze în direcția aceasta şi sub influența lui... Blaga, care încerca să-şi adapteze filosofia noilor timpuri (vezi ***Aspecte antropologice****) sau participa activ la filiala Uniunii Scriitorilor... Fără probleme s-a integrat „lumii noi" Agârbiceanu, preot, iar Emil Isac se pretindea vestitor al ei încă dinaintea Primului Război...*

În 1944 aveam 16 ani şi gândeam într-un anume fel. Până în vara lui 1947, când am intrat în redacția „Luptei Ardealului", ziar comunist, am evoluat. Greu mi-e să identific precis mobilurile evoluției. Am aderat la comunism numai din convingere sinceră, formată pe parcurs, sau şi sub presiunea instinctului de conservare? Mărturisind asta, realizez că nu e chiar atât de infamant a încerca să-ți salvezi pielea, prin compromis. Exact în aceiaşi ani mă întrebam, dramatizând: ce mă împingea spre câte o fată? Pura admirație pentru calitățile ei, deci o impulsie strict sufletească, sau şi „instinctul satanic". Am scris şi proză pe tema aceasta, pierdută. Analog trebuie să se fi produs şi apropierea de comunism. Altfel nu mă puteam realiza profesional, cel puțin scriptic. Nu aveai unde scrie, decât în presa comunistă.

N.P.: Mi-a plăcut cum v-ați psihanalizat. Acum la distanță de aproape o jumătate de secol, deci având perspectiva necesară obiectivității, socotiți că aceasta a fost calea pe care trebuia să mergeți? Ce corectări i-ați aduce vieții, dacă ar fi s-o luați de la început? Aveți cumva şi alte nostalgii?

D.M.: *Cum trăim? Aceasta mi-a fost, din copilărie, preocuparea obsesivă. La vârstele mici îmi era frică grozavă de Iad. După aceea, mi-a fost silă de mediocritate, de vulgaritate, de irosirea timpului, de viaţa trăită la întâmplare. În tot ce citeam căutam să aflu: nu neapărat modele de trăire a vieții, dar moduri de rezolvare a problemelor majore de ordin existențial. Tehnicile romaneşti, artistice în genere, m-au interesat mai puțin decât problematica umană. Această preocupare*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este vizibilă şi în critica mea de mai târziu. Căutând umanul, dar nu omul viu, ci imaginea omului, ideea despre om, am descoperit acel „homo fictus", care m-a fascinat şi subjugat toată viaţa. Dacă aş retraversa aceeaşi experienţă individuală, în acelaşi context istoric, având de la început luciditatea de acum, aş încerca să mă calific într-o profesie manuală. Cărţii şi, eventual, „creaţiei" le-aş acorda timpul liber. N-aş scrie critică ***stricto sensu****, ci reflecţii libere, spontane, de lectură. Dacă n-ar fi posibilă altă cale decât învăţământul şi presa, nu văd cum aş parcurge-o altfel decât până acum, cu firea pe care o am. Singura nostalgie, constantă: neantul „Din haos, Doamne, am apărut şi m-aş întoarce-n haos".*

31 III 1992

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IONESCO *vs* PAPU: CRONICA UNEI EMPATII ERODATE (II)*

Pe urmele unei scrisori pierdute. Imboldul pentru reconstituirea fluxului empatic (în accepțiunea de sincretism emoțional generat de afinități intelectuale și de conștiința paritară a marginalizării) existent între Eugène Ionesco (pe vremea când era încă Eugen Ionescu) și Edgar Papu l-am aflat descoperind în Fondul de corespondență adresată lui Tudor Vianu(1) un vast proiect istorico-literar împărtășit de Eugen Ionescu care intenționa să schițeze evoluția intelectuală a generației literare afirmate în deceniile trei și patru ale secolului trecut, într-un mod segregat, pe două planuri ireconciliabile. Destinat publicării în „Cahiers du Sud", studiul, în liniamentele sale bază, este evocat într-o misivă, datată Vichy, 20 februarie 1944, pe când Ionescu îndeplinea funcția de secretar de presă al Legației Române și urma să creioneze, inclusiv prin antologări de varii texte, „cele două direcții «spirituale» românești ale generației literare actuale [...] cea semănătoristă, antioccidentală, mistică etc. și cea modernistă, occidentalizantă, rațională. De o parte: Lovinescu–Ralea–Vianu–Zarifopol, de alta: Pârvan–Nae [Ionescu]–Blaga și, dedesubt, de o parte: Cioculescu–Vladimir Streinu–George Călinescu–Camil Petrescu-P.[ompiliu] Constantinescu (ăsta «cu cine» mai e?) – *Edgar Papu* [subl.n.] și de alta: Cioran–Eliade–Noica (eu unde m-aș pune?) [...] M-aș gândi să prezint textele scriitorilor, poeților, eseiștilor etc. – însoțite de critice ale românilor (pentru și contra ca prezentarea să fie vie) [...]".

Pe lângă filiația în care îl încadrează Eugen Ionescu, E. Papu mai beneficiază în aceeași epistolă și de un pasaj care-l privește în mod direct: „P.S. III: Am să-i scriu lui Edi Papu. E supărat? Dar eu îl iubesc".

*

Universul interior la Edgar Papu a fost în permanență îmbibat de fervoare religioasă și de căutarea transcendentului (identificat la el cu hierofania), dar această dimensiune transpare voalat în scrierile sale, fiind de natura convingerilor intime. Sacralitatea se manifestă, în existența sa, pe trei planuri diferite, dar care converg spre aceeași finalitate: sentimentul religios împărtășit ca devot practicant, militantismul catolic, frecventarea misticilor medievali și aplicarea unor principii derivate din teologie în demersul critic și în teoretizarea culturii.

Din punct de vedere confesional, primește de la naștere botezul în credința ortodoxă, iar în 1950 – sub influența Msg. Vladimir Ghyka și din solidaritate față de Biserica Uniată, supusă terorii – se convertește la catolicism; motivația acestei

* Prezentare de Vlad-Ion Pappu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tendințe spre reconfesionalizare este împărtășită de părintele său spiritual într-o mărturie epistolară: [...] „*adevărații*" *ortodocși, îngroziți de ceea ce se întâmplă, se convertesc tot mai mult, cu toate riscurile și primejdiile (trecând mai ales la ritul latin, în acest moment). Cel puțin, în toată această persecuție, nu mai există nici măcar vreun pretext politic și ai conștiința că suferi doar pentru Dumnezeu.* [Msg. Vladimir Ghyka către fratele său, prințul Dimitrie Ghyka, datat 15.11.1948, apud *Fratelui meu din exil*, ediție îngrijită de Anca Berlogea, București, Editura Galaxia Gutenberg, 2013].

În capitolul închinat lui Vl. Ghyka din cuprinsul memoriilor sale, E. Papu va descrie întâlnirea cu acesta și intrarea în congregația formată în jurul luminatului prelat: *De la început, de când am fost introdus la el* [de către studentul său Marcu Marius, cf. Notei Extras, înreg. sub nr. 1/FD/008387/17.06.1977, Dosar nr. 2510, Fond penal, ACNSAS, f. 131,], *a prins drag de mine. Și n-a fost nimic doar declarativ. De atunci, timp de doi ani* [1950–1952], *în fiecare săptămână, el, om de 80 de ani, era la mine acasă. Această vizită săptămânală avea loc totdeauna marți la orele 3 după-amiaza. A fost una din întreținerile cele mai înălțătoare și mai utile, care m-au ajutat să trec printr-una din cele mai cumplite și mai apăsătoare perioade ale istoriei noastre* [...] *A fost arestat* [la 3 noiembrie 1952] *într-o zi de marți, pe stradă, îndreptându-se, cred, spre mine.*

Până a intra în contact cu el – dezvăluie E. Papu una din achizițiile sufletești aflate de pe urma părintelui său spiritual – *credeam că este decent a nu te arăta prea sigur de ideile în care crezi, ci de a le îmbrăca într-o modestă șovăială. Monseniorele, din orizontul credinței pe care-o reprezenta, a combătut o asemenea atitudine. El susținea că ar fi o mai mare pretențiozitate aceea de a avea opinii, chiar dacă le-ai prezenta cu șovăială, decât să formulezi cu tărie idei, care nu contrazic umilința creștină. De pe planul strict religios, eu am extrapolat o asemenea vedere la o generală atitudine spirituală.* (*Mem.*, cap. *Autocunoaștere*)

Influența Monseniorului contribuie și la opțiunea sa în favoarea proiectului identitar catolic, inițiat de Biserica Uniată și de Școala Ardeleană, continuată prin memorandiști și prin doctrina manistă, atunci când sugerează că reconvertirea ar fi fost o soluție salvatoare pentru societatea românească: „*Edgar Papu e de părere că însuși poporul român ar fi la alt grad de cultură și civilizație dacă ar fi trecut încă [de] pe vremea lui Ștefan cel Mare la catolicism*" (extras din Nota informativă întocmită de agentul cu numele de cod „Ion Gheorghe", redactor la revista „Tribuna", datat 21.XII.1968, aflată la Dosarul nr. 15304, Arhiva informativă, vol. 1, f. 45, Fond informativ, ACNSAS).

Cutremurați de calvarul la care era supus mentorul lor, în 1953, E. Papu, împreună cu părintele franciscan Petru Albert și filologul Radu Hîncu, și ei fii spirituali ai Monseniorului, ulterior co-inculpați în același „lot", se decid (punând în aplicare principiul paulinic predicat de el – „speranța împotriva oricărei speranțe") să alcătuiască o seamă de lucrări de sertar care să contribuie la recreștinarea societății românești în perioada postcomunistă, pe care o întrevedeau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca posibilă prin scoaterea țării din orbita sovietică ca urmare a unui nou război mondial (ciocnirea dintre cele două lagăre, care promitea să se extindă, se petrecea în peninsula coreeană, așa că raționamentul nu era lipsit de îndreptățire). Cei trei s-au înțeles să-și aducă fiecare în parte o contribuție teoretică la noua eră ce s-ar fi deschis: Albert s-a gândit să scrie unele considerații asupra istoriei și evoluției Ordinului franciscan în Moldova, Hîncu a ales să scrie un eseu *Despre absolut*, iar Papu s-a angajat să dedice acestei întreprinderi scrierea aflată în lucru *Estetica lui Dante* (începută în 1943), dar și alte studii, precum *Valori etice și estetice la Cervantes* sau *Pluralitate și unitate la Dürer*. Scrierile respective au fost depistate la percheziție, expertizate grafologic (documentul consemnând **Concluziile expertizei** fiind unica dovadă care să ateste că acele texte inedite au existat cu adevărat) și supuse autodafé-ului, cu excepția mutilatei *Estetici* dantești (considerate neconforme ideologic, un sfert din cele 500 de pagini, cât cuprindea, au fost smulse de către cenzorii Securității înainte de restituirea manuscrisului). Totodată, în cadrul acestui grup, Edgar Papu s-a pronunțat pentru necesitatea ca România postcomunistă să fie condusă de un guvern catolic (avea în vedere creștin-democrația, dar nu cunoștea termenul) care să înlocuiască principiul marxist al luptei de clasă cu deziderатul armoniei sociale izvorât din *ordo amoris*, iar simbolurile comuniste, cum ar fi Casa Scânteii, să fie răscumpărate și reîndumnezeite; în viziunea sa, hidosul sanctuar al „Iskrei" se cerea realocat, întru exorcizare, unei universități catolice (v. și versiunea oficială a memorabilei proiecții deziderative în **Concluziile de învinuire** privindu-l pe inculpatul Papu Edgar, Dosar nr. P13034, vol. 13, f. 229, Fond penal, ACNSAS: *La una din întâlnirile avute cu co-învinuții Hîncu Radu și Albert Petre, învinuitul de mai sus, discutând cu cei doi, în timp ce mergeau pe bulevard spre „Casa Scânteii", despre posibilitatea desvoltării catolicismului în țara noastră, după «răsturnarea» regimului, a afirmat că edificiul „Casa Scânteii" va fi folosit drept universitate catolică*, ceea ce nu s-a întâmplat, o dovadă în plus că vestigiile regimului trecut supraviețuiesc încă). Inițiativa lor, catalogată mai târziu drept „asociere subversivă" și delict de opinie, se va solda cu condamnări și persecuții post-carcerale.

Pe plan creator, rod al lecturilor de tinerețe, în 1933 apare prima contribuție cu substrat teologic, elaborată de E. Papu, amintită în *Memorii*... la capitolul consacrat lui Ramiro Ortiz:

> *În revista „Roma"* [editată între 1924–1933 de Centrul Italian de Cultură, sub direcția lui Ramiro Ortiz; își încetează apariția când Centrul este preluat de statul italian, devenind Institutul Italian de Cultură], *care apărea la București și la care, cu ani înainte, colaborase și George Călinescu, am publicat și eu un eseu* [Misticismul Bisericii Catolice]. *Era vorba despre scrierile a doi mistici italieni din veacul nostru, Guido Manacorda* [(1879–1965), filolog italian specializat în germanistică, traducător al poemului *Faust* (1937) și autor al studiului teologic *Verso una nuova mistica* (1922)] și *Pietro Zanfrognini* [autor al unor studii consacrate creștinismului și psihanalizei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

promotor al făuririi unei punți de legătură între Vatican și Moscova, bazându-se pe revelațiile de la Fatima care proroceau „reîntoarcerea Rusiei la adevărata credință a Romei", idee care a influențat și strategia Papei Woytila]. *Pe Manacorda îl urmărisem la cursurile sale de la Universitatea din Florența. Era o figură pe care nu o poți uita ușor. Întreaga sa apariție era ultra-ascetică, cu un craniu ieșit din comun, atât prin dimensiunile, cât și prin forma sa capricioasă, parcă în colțuri. Am căutat să-i prind, pe cât posibil, experiențele sale lăuntrice. Tot așa și pe Zanfrognini, care ajunsese la o înaltă poezie în evocarea vieții, dominate de Amor și de Mors.*

Tentativa exegetică este urmată în 1936 de studiul *Mysterium tremendum în poezia românească*, în „Saeculum", I, nr. 1, 1943, unde aplică într-o evaluare de ordin estetic idei provenite din câmpul istoriei religiilor, în speță de la existențialistul german Rudolf Otto (1869–1937) care, în opera sa fundamentală *Sacrul* („Das Heilige"), 1917, operează cu conceptul tutelar de *numinos* (derivat etimologic din *numen*-ul kantian, dar care la el împrumută valoarea de „ființă supranaturală ce scapă reprezentării noastre"), în timp ce experiența ireductibilă a sacrului este descrisă prin termenii „ideogramatici" de *mysterium tremendum* sau *mysterium fascinans*. *„Am căutat, printre altele* – notează în această privință E. Papu – *să-mi desluşesc* ***Duhovniceasca*** *lui Arghezi, în dezacord de astă dată cu Eugen Ionescu* [din *Nu*, dovadă că se raporta încă la el], *care nici într-însa nu vedea altceva decât o potrivire de cuvinte. Mie mi s-a părut, însă, că descopăr acolo și un sens, ce-i drept, destul de misterios. Am căutat să-l pătrund și să mi-l explic prin angoasa trăită de teologul protestant Rudolf Otto în fața Divinității. Spaima aceluia provenea din faptul că Ființa divină îi apărea ca o prezență ce nu există pentru noi, asemenea unei fantome venite din altă lume. Am observat că exact aceeași reacție la Arghezi, la vocea sugrumată de groază din* ***Duhovniceasca****. Această teroare n-a durat decât până ce l-a recunoscut pe Iisus, fugit de pe cruce și refugiat în grădina, apoi în casa poetului. Blaga mi-a trimis o scrisoare în care se arăta încântat. Mi-a scris că inaugurez un nou tip de critică în cultura românească – o critică metafizică".* (*Mem.*, cap. *Scrisori*)

După aprofundarea lucrărilor lui Mircea Eliade: *Mitul eternei reîntoarceri* (1949) și *Sacrul și profanul* (1957), în cadrul unui eseu[1] despre autorul lor, E. Papu va observa că analiza eliadescă a hierofaniei delimitează cu mai mare precizie teritoriul sacrului decât o trasase R. Otto și relevă punctele de separație dintre cele două viziuni:

[1] Edgar Papu, *Mircea Eliade și filosofia „sacrului"*, în volumul *Scriitori-filosofi în cultura română*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994, versiunea revizuită a eseului *Mircea Eliade – Istoria religiilor și studiul fenomenului religio* din lucrarea *Eseuri despre scriitori români în străinătate*, proiect editorial angajat cu Casa Nagard, Roma, 1981, 73 pagini în șpalt (cuprinde studii despre Angelo Morretta – Dan Petrașincu, George Uscătescu, Alejandro Ciorănescu și Ștefan Lupașcu), rămas nefinalizat datorită pretenției editorului de a comenta și activitatea literară a Monicăi Lovinescu sau al lui Virgil Ierunca, ceea ce autorul a refuzat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Eliade nu mai priveşte fenomenul sacrul doar într-un sector parţial, ci îl consideră în integralitatea lui. În legătură cu aceasta am putea stabili trei puncte distincte faţă de Rudolf Otto:

1. *Distincţia nu se mai face între iraţional (în latura sa ireductibilă) şi raţional, ci între* ***sacru*** *şi* ***profan****.*
2. *Sacrul nu mai apare ca un* ***fenomen simplu****, redus la acel temut* mysterium tremendum, *ci ca un* ***fenomen complex****, ce cuprinde şi componente raţionale.*
3. *Obiectul studiului nu se mai vede dat ca atare odată pentru totdeauna, ci se află privit în evoluţie* (*Scriitori-filosofi*, p. 35–36).

Eliade îl incită, sub pretextul unui demers teoretic, să se avânte în speculaţia sa favorită şi să-şi reconfirme convingerea că actul credinţei este o precondiţie a eliberării de istorie: [...] *prin ideea că la Dumnezeu toate sunt cu putinţă* [...] *se realizează în iudaism şi în creştinism libertatea* transhistorică [subl. n.]. *Se atinge treapta emancipării faţă de fatalitatea dureroasă a istoriei* [...] (*op. cit.*, p. 39–40).

În aceeaşi serie se înscrie şi articolul în care desface înţelesuri (*Fără să nege sau să depăşească dualismul teologic* ***Dumnezeu şi omul****, ea îl asociază cu monismul spiritualist* ***omul unificat cu Dumnezeu***) din scrierile mistice[2] ale Sf. Tereza de Avila, publicate în „Jurnalul literar", prima serie, 1939, aflat sub direcţia lui G. Călinescu care, negăsind pe placul său tematica, nu-i va mai solicita colaborarea. Pe temeiul acestui articol, Comisia de epurare pe Centrul universitar Iaşi, dintre anii 1948 şi 1949, îl va caracteriza în fişa de cadre drept element mistic şi idealist, aşezându-l într-o categorie damnabilă social.

De altfel, singur recunoaşte că, fără a ţine cont de tabuizarea impusă de stalinism, a vorbit studenţilor săi în mod liber despre originea magico-iniţiatică a operei literare, referindu-se mai cu seamă la mesajul cristic conţinut de *Egloga a IV-a* vergiliană; faptul este rememorat în singura declaraţie publică despre experienţa sa carcerală, în cadrul unui interviu acordat în iunie 1991 Mihaelei Miron şi difuzat la postul de televiziune SOTI:

Îmi permiteam o anumită libertate, ştiind ce mă aşteaptă. Şi anume, să vă dau un singur exemplu: în cazul ***Eglogei a IV-a*** *a lui Vergiliu, care se consideră că ar fi o prorocire a venirii lui Isus – Vergiliu a murit cu 19 ani înainte de naşterea lui Isus –, desigur că trebuia să iau o atitudine materialistă, în care să spun că nu are nimic de-a face cu evenimentul ivirii creştinismului.* [...] *Era o teroare îngrozitoare. Am avut noroc cu Profesorul Tudor Vianu, care ţinea la mine şi de-atâtea ori m-a adus iarăşi la Universitate, unde însă eram mereu urmărit şi cercetat.*

Aceeaşi aderenţă la lumea transcendentului îl va determina să salute într-o cronică (în „Luceafărul", 1982) apariţia poemului *Transfigurare* de Ioan Alexandru –

[2] *Autobiografia*, *Relaciones* (*Mărturiile*) şi *Castillo interior* (*Cetatea lăuntrică*), considerate cele mai de seamă biografii spirituale de la apariţia *Confesiunilor* augustiniene încoace.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o recompunere după *Cartea* egipteană *a morților* – drept „*una din marile creații metafizice ale literaturii noastre*"; poemul respectiv face parte din volumul *Pământ transfigurat*, cu o *Prefață* de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, colecția „Biblioteca pentru toți", Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

De-abia redactarea, în 1990, a capitolului *Efortul către obiectivitate* din cadrul *Memoriilor...* explică rațiunile pentru care E. Papu şi-a concentrat eforturile către cercetarea „formelor deschise" în artă şi nu a lăsat şi o ontologie a stilului Renaşterii, văzută îndeobşte ca mişcare artistică şi de idei, promotoare a unei noi mentalități.

Urmărind tratarea tematicii renascentiste în diverse etape din traiectoria sa intelectuală, vom constata că „realitatea ontică" a stilului este absentă, cel puțin la nivel explicit; avem motive să credem că el a văzut în Renaştere un *moment* cultural şi nu un *stil*.

Astfel, în cuprinsul studiului *Tendințe ale noului spirit* din lucrarea *Istoria filosofiei moderne – Omagiu Profesorului Ion Petrovici*, vol. I, Bucureşti, Societatea Română de Filozofie, 1937, p. 17–66, mai cu seamă în cercetarea morfologiei fenomenului, descrisă la capitolul *Caracterizare generală*, pare să împărtăşească viziunea despre existența unei continuități ideatice între curentele de gândire ale Evului Mediu şi spiritul instaurat de Renaştere; o înțelege, deci, ca rezultanta unei stări tranzitorii, de glisare de accente şi nu ca pe o ruptură sau ca pe o cezură culturală abruptă, atunci când observă:

> *Se pare chiar că începutul Renaşterii ar echivala cu primatul ce-l dobândesc unele mişcări subjacente ale Evului Mediu* – [...] *misticismul* [...] *panteismul* [orientarea lui Pico della Mirandola către studiul Kabbalei sau doctrina bruniană a *pan-psihismului*] [...] *disciplinele oculte* [...] *necromanția şi magia* [...], iar ca elemente insolite consemnează *desvoltarea burgheziei* [...] *infiltrarea limbii greceşti* [în spațiul cultural apusean] [...] *progresul în explorările geografice* [...] *ecoul descoperirilor copernicience* [heliocentrismul];

în acelaşi cadru mai relevă şi ambiguitatea medieval-renascentistă a aporiilor vehiculate:

> [...] *s-ar fi putut ca, pentru unii umaniști, acelaşi cuvânt latin* [revelatio] *să păstreze un sens echivoc produs prin sugerarea laolaltă a ideii de antică desăvârşire cu accepția sacrală creştină de vas al adevărului revelat* [...] *Renaşterea ar corespunde cu o criză în gândirea sistemică, reprezentând, în bună parte, o soluție de continuitate în seria filosofică a raționamentului. Printr-o asemenea spărtură, ea face să apară la lumină acțiunea simplei judecăți, care în acea clipă, îşi îmbină vechiul ei caracter religios cu cel nou ştiințific.*

În acelaşi mod procedează şi în cazul monografiei *Giordano Bruno. Viața şi opera*, Bucureşti, Fundația Regelui Mihai I, 1947, ontologia renascentistă nu apare decât implicit, ca fundal al gândirii bruniene, în timp ce în contribuția din 1967, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, se concentrează asupra unei singure

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dimensiuni a vastului fenomen, eludând chestiunile legate de modul de existență rinascimental, pe care tinde să-l vadă ca pe un episod intermediar între modelul medieval de *imitatio Christi* și *kenophobia* barocă; descrierea soluției antropologice adoptate în Renaștere ar fi implicat recursul la planul teologiei dogmatice, reprimat atunci din motive de autocenzură.

De-abia în cadrul memorialisticii, esteticianul poate lăsa loc cugetătorului creștin pentru a explora din perspectivă soteriologică conceptul de „om îndumnezeit", proclamat de Renaștere, echivalându-l unei ființe *daimonice* de natură ambivalentă semi-deiască; în acest context, emite părerea potrivit căreia efectele supralicitării antropocentriste conduc la derogări succesive de la ordinea morală, ce se resimt în continua degradare a condiției umane, făcând posibilă manifestarea în istorie a doctrinelor net anti-umaniste, cu impact major în sec. al XX-lea. Se referă cu precădere la influența exercitată de lucrarea *Nómōn syngraphḗ* (în elină, *Tocmirea legilor*), – datorată „noului Iulian Apostatul", filosofului neo-platonic supranumit Plethon –, sinteză a credințelor elenismului, ce propunea o reformă politeistă a religiei Imperiului bizantin. Conținutul păgân al lucrării i-a afectat însă posteritatea, din cele 100 de capitole s-au păstrat fragmente din 16, publicate de-abia în 1858, restul textului fiind distrus prin autodafé.

Absența ereziei elenistice, își explică E. Papu, a salvat doctrina creștinismului oriental și a prevenit coagularea spiritului renascentist în Răsărit, însă fermentul creat de difuziunea unor fragmente în perimetrul italic și de transpunerea lor în latină de către Marsilio Ficino a generat fenomenul cunoscut drept Renaștere. Totuși, impactul lor nu a dus la o recalibrare a credinței, fiindcă mesajul neo-platonic a fost înglobat în mistica acceptată de Biserică, zeitățile Antichității fiind clasate în ordinul demonilor: *Am spus – și acum trebuie să repet – că, pentru Sfântul Vasile cel Mare, divinitățile păgâne n-ar fi fost decât demoni. Or, tot* daimoni *îi denumește și Georgios Gemistos pe cei ce alcătuiesc ultima categorie a zeilor.*

Abordări tematice. Am selectat din ampla cazuistică literară din aria universală și românească, frecventată în egală măsură de referenții studiului de față, numai trei experiențe, ilustrative pentru modul în care se raportează la problematizările respective și pentru fecundele intuiții dobândite, de pe urma lor, în evoluția lor spirituală; mă refer la intuiționismul lui Bergson, la sistemul critic lovinescian și la rețeta urmuziană.

„Durata" lui Bergson în judecata estetică ionesciană și în conștiința temporalității la E. Papu. În *Essai sur les données immédiates de la conscience* (teză doctorală), Paris, Alcan, 1889, Bergson enunță câteva teze care vor deveni definitorii nu numai pentru Ionesco sau Papu, ci pentru întreaga „generație '27", ele circulând în cultura română încă de la 1914 datorită lui Blaga, dar fiind preluate și de Vianu, care le difuzează în rândul tineretului universitar.

Ideile lui despre raportul dintre exterioritate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*caracterul inerent lucrurilor care ocupă un loc în spațiu*; în orig.: „l'extériorité est le caractère propre des choses qui occupent de l'espace")

și omogenitatea ineică a faptelor de conștiință

([...] *care, originar, nu apar sub o formă discontiguă și care se detașează într-o succesiune numai sub imperiul derulării lor în timp, înțeles ca mediu omogen* [...]"; în orig.: „les faits de conscience ne sont point essentiellement extérieurs les uns aux autres, et ne le deviennent que par son déroulement dans le temps, considéré comme un milieu homogène (*Essai...*, p. 73–74; trad. n.)

– și îndeosebi despre timpul interior –

(*Durata eminamente pură este forma pe care o ia succesiunea stărilor noastre de conștiință, atunci când sinele nostru ființează neconstrâns, fără a disocia starea prezentă de cele anterioare* [...] *Prin urmare, putem concepe o succesiune indistinctă similară întrepătrunderii, coeziunii, putem surprinde o alcătuire intimă a elementelor, în care fiecare* [componentă] *funcționează ca reprezentare a întregului, diferențierea și considerarea lor în mod izolat fiind efectivă numai în cadrele unei gândiri capabile de abstragere* (*op. cit.*, p. 74–75; trad. n.; în orig.: „La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. [...] On peut donc concevoir la succession sans la distinction, tout comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire".)

– produc o reacție notabilă împotriva gândirii deterministe:

[...] *determinismul fizic se reduce, în realitate,* – sugerează Bergson – *la un determinism psihologic, întrucât confuzia între durata autentică și timpul spațializat duce, sub influența unei prejudecăți metafizice, la concluzia că principiul conservării energiei „s-ar aplica totalității fenomenelor în măsura în care* [principiul] *nu este contrazis de adevărurile* [în orig., *faits*] *de ordin psihologic*" [*Ibidem*, p. 117; trad. n.; în orig.]: „Le déterminisme physique se réduit en réalité au déterminisme psychologique car en confondant la durée authentique et le temps spatialisé, on avance, sous l'influence d'un préjugé métaphysique, que le principe de la conservation de la force « s'appliquera à la totalité des phénomènes tant que les faits psychologiques ne lui auront pas donné tort »";

[a se compara cu versiunea românească, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere de Diana Morăraşu, studiu introductiv de Anton Adămuț, ediția a II-a, Iași, Institutul European, 1998, pasajele citate figurând la p. 94–95 și 133].

Preluând critic ideea simultaneizării succesiunii, adoptată în judecarea operei literare, Eug. Ionescu nici nu se ostenește să-l mai citeze pe Bergson, considerând intuiționismul ca pe o valoare circulantă intrată în tezaurul ideatic universal, însă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin abuz, generatoare de subiectivism (de fapt, respinge manierismul criticii practicate în țară și repudiază accentul prea pronunțat al lui Bergson asupra faptelor de conștiință, mai ales asupra omogenității lor temporale integrate „duratei", ceea ce era incompatibil cu propriul tipar mental și cu structura rațional-eterogenă a șarjei avangardiste), de confuzie și digresiuni inepte, alibi ce maschează ignoranța ori arbitrariul atitudinii partizane; totuși, în ciuda faptului că neagă validitatea metodei intuiționiste în literatură (dar neîndrăznind să se avânte în pozitivism), categorisind contemplarea „sinoptică a valorilor" drept o achiziție clișeizată și utilizată la modul inerțial, nu încetează să se raporteze la observațiile bergsoniene, fie și numai pentru a le dezavua. Rămâne, astfel, un adept al cronologizării în valorizarea istorico-literară, fără să piardă din vedere nici demersurile privind elucidarea semnificației simbolice inerentă operei, dezvăluind și în acest caz duplicitatea eristică constitutivă.

Într-un text publicat în fatidicul an 1968 (mărturie a dezorientării resimțite în urma năruirii convingerilor de stânga, odată cu conștientizarea discordanței existente între ideologia *afișată* și mobilul ei *criptic*), în care își definea orizontul gnoseologic, găsim un comentariu la antinomia kantiană *fenomen–numen*, prin care ajunge la concluzii agnostice: *Ceea ce cunoaștem dintr-un lucru nu este esența lui, ci esența Manifestării sale, adică esențialul fenomenului, nu a*[l] *numenului*", observând că *realitatea în sine este insesizabilă sau incomprehensibilă, ea este, dar nu este pentru mine* (*Prezentul*, p. 37). Agnosticismul rezultat din raționamentul propus a contribuit și el la alimentarea angoasei existențiale trăite de el și de eroii săi deopotrivă. Dacă ar fi recurs la considerațiile bergsoniene asupra impasului filosofic kantian, ar fi constatat că soluția metafizică a cunoașterii se regăsește în respectarea principiului separării *inextensivului* (tot ce nu este măsurabil ori cuantificabil) de *extensiv* (tot ce ocupă un loc în spațiu) și a *duratei* de domeniul rezervat *spațiului*, pe care – spune Bergson – inteligența, în actul aproprierii prin definire și comunicării, îl încalcă, spațializând procesele derulate în timp, tocmai pentru a realiza râvnita comprehensiune.

Modelul închipuit de Bergson, prin care sunt disociate stările de conștiință prin operațiunea de spațializare, este socotit de E. Ionescu – sub influența principiului unității de structură a operei de artă, enunțat de Tudor Vianu în *Estetica* sa – inoperant metodologic în contemplarea estetică, în timp ce, dimpotrivă, E. Papu, respectând același principiu estetic, caută să descompună opera, să o re-facă poietic pentru a-i descoperi o altă coerență (de așezare în întreg), inaccesibilă unui demers globalizant imediat.

Segmentarea operei îl conduce pe E. Papu la decopertarea semnificațiilor stratificate în structura ei printr-un algoritm epistemic, în cursul căruia extrage intuiții pe calea „spațializării", apoi stabilește conexiuni prin intermediul corespondențelor analoge din alte sisteme de referință (domenii sau registre), informațiile împrumutate din fondul sincretic urmând să fie integrate în opera supusă scrutării, fuziunea ideatică obținută fiind susceptibilă să schimbe perspectiva axiologică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

asupra obiectului cercetat, erudiția și capacitatea combinatorică permițându-i să acceadă la soluții teoretice neumblate, șocante prin originalitate; raționamentul, în desfășurarea sa, înglobează la modul implicit treptele intermediare, ce se contopesc *nediferențiate* în suportul terminologic și noțional *omogen*, exprimând mutații conceptuale complexe și redesenează, în felul acesta, *alcătuirea intimă* a operei. Descifrarea demonstrației reclamă, din partea receptorului (lectorului), existența unei curiozități intelectuale pe potriva celei arătate de exeget.

Printre puținele demersuri relative la „căile metodice" din cogitația lui E. Papu se numără analiza efectuată de Ioana M. Petrescu și așezată în chip de preambul la interviul pe care i l-a acordat esteticianul, intitulat simplu „De vorbă cu profesorul Edgar Papu"[3], în cursul căreia observă că, după *dezvăluirea și identificarea (prin denominare) a esenței ascunse a operei*, [...] *criticul se plasează în chiar punctul de iradiere a operei, a cărei logică o reface din interior, propunând un „model" al ei, adesea spectaculos, întotdeauna de o impecabilă coerență.*

În studiul său despre *Bergson* din lucrarea *Istoria filosofiei moderne – Omagiu Profesorului Ion Petrovici*, vol. IV, București, Societatea Română de Filozofie, 1939, p. 161–222, Tudor Vianu tratează cu insistență aspectul decorelării – observate de filosoful francez – între mecanismul logic de producere a limbajului și structura realității exprimate; în acest scop reproduce pe larg, în traducere românească, din explicațiile gânditorului francez: *limbajul ne cere să stabilim între ideile noastre aceleași distincții netede și precise, aceeași discontinuitate ca și între obiectele materiale* [...]. *Ne putem însă întreba dacă dificultățile de reîn[n]oire pe care anumite probleme filosofice le ridică nu provin din faptul că ne încăpățânăm să juxtapunem în spațiu fenomene care nu se petrec în spațiu* [...]. *Când o traducere ilegitimă a inextensivului în extensiv și a calității în cantitate a instalat contradicția în însăși inima problemei, este oare de mirare că aceeași contradicție se regăsește în soluțiile propuse?* (*Prefața* din 1889 la *Datele imediate ale conștiinței*, trad. T. Vianu, apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 170); la acestea, exegetul adaugă: *Bergson n-a încetat să pună în lumină sămânța de eroare cuprinsă în structura intimă a limbajului și în deprinderea de a asimila întinderea cu durata și cantitatea cu calitatea* (*ibidem*), notând în continuare: *erori fecunde, întrucât ele fac posibilă acțiunea practică și opera științelor materiei, dar fatale cunoașterii metafizice* (*ibidem*).

În felul acesta se explică cum limbajul, pentru a-și îndeplini funcțiunea de comunicare, trebuie să deformeze realitatea transpunând-o într-o formă care se cere decodificată după recepționarea mesajului: *Adevărata superioritate a spiritului nu stă în îndemânarea de a manipula noțiuni, ci într-o putere mai mare a atenției, capabilă să* ***străpungă vălul cuvintelor*** [subl. n.], spune Vianu, citându-l pe

[3] „Steaua", 40, nr. 1, ian. 1989, p. 28, 32 și reprodus în volumul de *Interviuri*, ediția Ilie Rad – Grațian Cormoș, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005, p. 204.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bergson (*ibidem*, p. 171). Am subliniat pasajul precedent, fiindcă întrevăd în afirmația lui Bergson și în interpretarea lui T. Vianu („*Căci cuvântul mai mult acopere decât revelează firea adevărată a lucrurilor* [...] *Cuvintele având „un înțeles definit și o valoare convențională fixă"*; *ibidem*) originea ideii ionesciene despre necesitatea „dislocării" limbajului – rezultat, prin urmare, al unui bergsonism *via* Vianu – și, totodată, rațiunea pentru care a comunicat ideea „absurdului" într-o formă artistică și nu exclusiv pe cale teoretică – numai opera de artă poate îngădui „de-convenționalizarea" limbajului și producerea unor licențe lingvistice acceptate ori acceptabile, iar dintre toate genurile literare, numai cel dramatic potențează maximal efectele produse de „exagerare" și de „îngroșarea tușelor".

Însăși ideea „absurdului", în accepțiunea de inaderență a omului la realitatea istorică (timp spațializat, în sens bergsonian) provine la Eugen Ionescu dintr-o aporie disjunsă din indeterminarea provocată de *universul care se oferă inteligenței* [...] *constituit din obiecte discontinue, între care trec liniile acțiunii noastre asupra lor* (*ibidem*, p. 173) și *deprinderea inteligenții de a asimila* [...] *durata cu spațiul* (*ibidem*) –, cu alte cuvinte din contradicția între lumea reală și perceperea ei de către conștiință.

Aporia de ordin secund, derivată de dramaturg, provine din investirea subiectivității individului cu funcțiunea de sens, intenție și acțiune colectivă, falsa ipostaziere presupunând proiectarea angoasei eu-lui inadaptat asupra conștiinței impersonale, cu caracter generic, pornind de la premisa că spiritul colectiv este compus din adiționarea conștiințelor individuale, identice cu propria sa personalitate. Practic, creează o distopie din lumea de care se simte înstrăinat, ceea ce face ca Ionesco să rămână mai bergsonian decât își închipuia.

O experiență intuiționistă concomitentă încearcă și E. Papu, încă din anii studenției, când aplică observația bergsoniană – privind capacitatea limbajului *de a transforma procesele vieții și faptele de conștiință în lucruri*, denaturându-le, precum și cea privitoare la raportul timp-spațiu – la teoria artei:

> *Am auzit susținându-se inferioritatea criticii de artă pentru deficiența dinamismului unei idei de viață. Nici nu există o confuzie mai profundă între obiectul criticii și critica însăși. Dacă deci am transpune controversa de pe planul criticii pe cel al creației propriu-zise, am recunoaște superioritatea artei care nu pretinde să închege idei despre viață, ci să ne proecteze iluzia vieții.*
>
> *Critica de artă în acest caz pactizează însă cu celelalte judecăți fiindcă interpretarea fie a ideii, fie a iluziei vieții se operează tot prin idei.*
>
> *Critica serioasă în orice domeniu nu este decât temporalizarea unei noțiuni spațiale. O operă mediocră își continuă existența spațială dar piere în timp; nu se poate negà deci inerența criticii ca un tot.* (*Jurnal*, 8 Ianuarie 1930).

Interesul lui E. Papu pentru teoria artei, studiată în calitate de specializare secundă în cadrul Facultății de Litere și Filozofie (licența în disciplinele estetică și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teoria artei o va obține în 1933), este atestat și de cronica plastică despre Marcel Iancu care expune în 1929 la București, alături de M.H. Maxy, Victor Brauner și Corneliu Michăilescu; manifestarea acestor artiști, constituiți în „Grupul de artă", a fost comentată de el sub titlul „Expoziția celor patru", iar articolul respectiv, apărut în „Cuvântul", va însemna și debutul său publicistic.

La fel, eseul *Scriptic și optic* din lucrarea *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 57–90, întemeiat pe ideea bergsoniană a simultaneizării succesiunii temporale, definește tipuri de cultură asociate primatului abstract ori transcendent al Verbului ori celor cu ponderea în mesajul transpus în imagine, notând că „*Noțiunea opticului nu corespunde cu cea a picturii și nici a scripticului cu conținutul* [...]" mesajului scris ori tipărit, *ele prezintă aspectele pe care le iau formele cu cari se îmbracă două porniri potrivnice ale spiritului omenesc. Opticul și scripticul par să populeze o porțiune din câmpul conflictului modern între plăsmuire și cunoaștere* (*op. cit.*, p. 64).

Studiul *Depărtarea și apropierea în artă* (se pare inedit, databil în anul 1946, și inclus în volumul nepublicat *Noui interpretări în cultura artistică*) se ocupă de *stabilirea factorilor constitutivi ai operei de artă* din perspectiva esteticii fenomenologice. În acest cadru, evocă viziunea în *racourci* a istoriografiei asupra obiectului ei de studiu, *spre deosebire de artă ce îl consideră* din față – observație consemnată în studiul său anterior *Valoarea estetică a istoriei* din lucrarea *Artă și imagine*, Iași, Țerek, 1939. Perspectiva adoptată de istoric, care contemplă fapte depărtate în timp, îi provoacă lui E. Papu senzația sucțiunii, indusă de vertijul adâncimii (*privirea ca într-un fund de oală*). Tradusă în terminologie bergsoniană, intuiția lui E. Papu ar sugera distincția între spațializarea duratei prin succesiune cronologică inversă, de la prezent către trecut (istoria) și perspectiva frontală asupra obiectului aflat într-o actualitate imuabilă, adică într-un timp al prezentului continuu, mai precis într-o ființare atemporală (arta).

Clasificarea „modalităților de artă", generate de criteriul „coordonatelor perspectivice", la care procedează în continuare („depărtarea extensivă", „apropierea extensivă", „depărtarea intensivă" și „apropierea intensivă"), îi deschide o altă înțelegere a fenomenului artistic; de pildă, ideea că „factorul *amintirii* este unul dintre principalii agenți ai *depărtării temporale* în artă" pornește tot de la intuiționism, fiindcă fluxul memoriei este exprimat în termeni spațiali, demonstrând raportul între așezarea contextuală în prezent a celui care „își amintește" și propria sa poziționare în *alt* timp, dar și în *alt* spațiu; de asemenea, indică distanța ce se mărește progresiv între observator și timpurile narațiunii, sugerate de multipla ipostaziere „a celui ce își amintește".

În scrierea citată, E. Papu mai amintește și de distincția operată de Tudor Vianu, în studiul *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946, p. 106, între perspectiva *de sus* și cea *laterală*, pentru a delimita – în cadrul morfologiei culturii – tipul artistic de factură *clasică* de cel *impresionist*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Metaforele cu substrat spațial, utilizate atât de T. Vianu, cât și de E. Papu și transpuse de ei în criterii și categorii estetice, sunt de evidentă sorginte bergsoniană, dar îmbrățișează semnificații personalizate, *de autor*.

Este elocvent, în acest sens, binomul existent în exegeza eminesciană:

„Este, în toată poezia lui Eminescu, o considerare a lucrurilor *foarte de sus și foarte de departe* [subl. n.], dintr-un punct de vedere care rușinează orice îngustime a minții, orice egoism limitat" (Tudor Vianu, *Caiete critice*. București, ESPLA, 1957) și pendantul său – „[...]se precizează în plenitudinea sa radiantă categoria *depărtării interioare*, care-l face pe poet să transgreseze, prin conștiința de apartenență la propria sa ființă, toate obstacolele spațiului și ale timpului". (Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, în volumul *Lumini perene*, București, Editura Eminescu, 1989, p. 34).

Similitudinea celor două expresii i-a îndemnat pe unii critici să presupună că teoretizarea în sens spațial ar fi fost preluată de E. Papu de la T. Vianu, deși ea cunoaște accepțiuni complet diferite de la un autor la altul și ambele descind din intuiționism – Vianu o înțelege ca percepție globală, iar Papu, ca intuiție instantanee a dimensiunii omogene spațiu-timp.

La E. Papu, chiar hermeneutica sa dovedește existența momentului bergsonian când se asociază simpatetic (Ioana Petrescu folosește termenul „denominare") stărilor de conștiință ale *alter*-ului (creatorului studiat), fără a „substitui lucruri prin concepte".

Opțiunea sa pentru metafizică, o formă de evazionism istoric (fiindcă în istorie vede un obstacol în calea libertății morale a omului; el însuși se mișcă într-un spațiu moral delimitat de comandamentele „să nu-ți îngropi talantul" – *demnitatea vieții* și „trebuie să facem pace chiar și cu cei care nu sunt de bunăînvoire" – *toleranță*) este justificată de căutarea unei zone aflate deasupra timpului „dincolo de ceea ce se mișcă și se schimbă, în afară deci de ceea ce percep simțurile și conștiința noastră" (Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, p. 15, apud T. Vianu, *Bergson*, p. 173). Totodată, capacitatea sa speculativă, generarea de idei din substanța recompusă a altor idei, este încurajată de reificarea, observată de Bergson, care apare când „cuvintele [...] făcute să reprezinte lucruri și nu procese" sunt „aplicate proceselor vieții și ale conștiinței [pe care] le transformă în lucruri și le schimbă astfel firea lor adevărată" (apud Vianu, *ibidem*).

Lectura paralelă a lovinescianismului. Modul de evaluare a formulei critice instituite de Eugen Lovinescu este dependentă la E. Ionescu de influența de moment. Dacă în anii '30, pe când era sedus de doctrina năistă, promova în publicistica sa o aversiune critică, nu întotdeauna lipsită de temei, față de mentorul „Sburătorului", reproșându-i mecanicismul teoriei imitației (G. Tarde părea anacronic după apariția lui H. Bergson)

Dl E. Lovinescu scrie (Istoria civilizației române moderne): „Nu datorăm influenței apusene numai primele tălmăciri și tipărituri românești și, deci,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însăşi formaţia limbii noastre literare, ci-i datorăm chiar şi creaţiunea istoriografiei naţionale şi a adevăratei literaturi româneşti" şi de aceea n-ai crede că „evoluţia civilizaţiei noastre care se face de la formă la fond este normală şi binevenită". (Exact procesul semănătorismului, care voia să fie autentic şi el de la formă la fond.)

Confuzia este grosolană.

Amestecul culturilor se aseamănă cu amestecul raselor: se influenţează, îmbogăţindu-se reciproc, când au forţe egale. Dar, după cum o rasă debilă e asimilată de o rasă puternică, o cultură debilă poate fi asimilată, subordonată de o cultură puternică, de pildă franceză.

Aceasta nu înseamnă altceva decât că nu se pot confunda influenţele (transfuziile de sânge) cu uciderile, cu gâtuirile. [...]. *Numai copacul românesc pare a fi încă nefructificat sau ucis de altoi*". („Floarea de foc", anul II, nr. 1, 25 martie 1933, p. 7, apud *Război cu toată lumea*, vol. I, ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 50–52)

– fixitatea ideilor, incapacitatea de a evolua în metodologia critică şi a se desprinde de formula unilaterală, conform căreia „forma generează fondul"

Nenorocirea criticilor noştri este că nu mai pot să se întoarcă măcar la acel punct de tangenţă.

Ei nu se revizuiesc. Vă închipuiţi, de exemplu, că d. E. Lovinescu se revizuieşte? Aş! Mă revizuiesc eu. Dl. E. Lovinescu vă păcăleşte.

Urmăriţi, de la Paşi pe nisip la Bizu, acel antisămănătorism grefat pe acelaşi sămănătorism temperamental. [...] revizuirile d-sale nu sunt depăşiri, căderi, întoarceri, schimbări de atitudini; dar ele indică numai lipsa de aderare a atitudinii d-sale cu ea însăşi. [...] *Revizuirile nu înseamnă, în sfârşit, decât anularea oricărei posibilităţi de a se contrazice: letargie pură.* („Viaţa literară", anul VIII, nr. 147, 1–5 oct. 1933, p. 1, apud *Război*, I, p. 59) –

– ataşamentul faţă de o perspectivă culturală iluzorie; România nu se afla în acelaşi sistem de referinţă cu Franţa, pentru ca principiul circulaţiei valorilor în regim de interdependenţă să aibă cum funcţiona (influenţa spiritului francofon se exercita doar la nivel declarativ şi nu afecta România „profundă"

Păcatul servilismului (la „Criterion"): Ce zice Europa?, Să fim ca Europa, Jalnicul şi comicul nostru strigăt (*Azi ne vorbeşte D. Eugen Ionescu*, interviu acordat lui C. Panaitescu în „Facla", anul XII, nr. 813, 12 oct. 1933, p. 2, apud *op. cit.*, p. 64).

– şi, nu în ultimul rând, simplicitatea instrumentarului lovinescian de investigare psihologică (bidimensionalitatea persoanelor sau personajelor rezultate prin abstragerea unei singure trăsături considerate dominante, procedeu care aduce cu etichetarea sau clasificarea reducţionistă) – cu referire la *Memorii*, I–II–III, publicate de E. Lovinescu între 1930–1932, E. Ionescu se pronunţă în felul următor:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Stilistica lovinesciană – îi cunoaşteţi fraza rigidă, exterioară, care nu se grefează pe realităţi interioare [subl. n.] *– îmi vădeşte un mecanism stereotip* [...]. *Dar un autentic introspectiv şi un analitic al vieţii interioare găseşte elemente din ce în ce mai simple, prin neîncetată descompunere, de viaţă sufletească [...] Refuz să cred în debilitatea – care nu există decât în spiritul caduc şi gratuit rău al d-lui E. Lovinescu – oamenilor acelora care constituie cultura românească actuală* [...] („România literară", anul I, nr. 11, 30 apr. 1932, p. 1; 7, *ibidem*, p. 88–89).

Totuşi, odată intrat în orbita lui Tudor Vianu, îl cauţionează pe Lovinescu ca fiind motorul direcţiei raţionaliste din interbelic (însă nu mai ştie unde să se situeze el însuşi), după ce contemplă dezastrul istoric lăsat de doctrinele rasiale şi etnocentrice, însă criteriul de clasificare este brutal ideologic şi conjunctural, schema sa binară – închipuită aproape *post-festum*, în primăvara anului 1944 – echivalând fascismul (ulterior „rinocerită", deşi, la el, această maladie la care este expusă mentalitatea colectivă s-ar traduce prin conformism şi spirit gregar) cu misticismul, antifascismul (imunitatea la „rinocerită"), cu raţionalismul.

Ghidându-se după alte criterii, în primul rând de natură etică, absente fiind orice conotaţii partizane, într-o însemnare de jurnal, datată 23 decembrie 1930, prin urmare nedestinată publicării ori publicităţii, Edgar Papu – sesizând, în consonanţă cu Eugen Ionescu, aerul de *inautentic* degajat de memorialistica lovinesciană – nota:

Am citit ***Memoriile*** *lui Lovinescu, scrise într-un stil artificial şi rafinat, consequent fiind cu concepţia lui de artă: arta nu poate fi numai sinceră şi naturală. Mulţi din eroii intelectului român cu cari a fost în contact autorul, sunt humanizaţi şi aproape caricaturizaţi sub cuvânt de obiectivitate. Pe mine nu m-a convins atât de mult obiectivitatea aceasta trâmbiţată, şi am bănuit de multe ori sub expresia voit indiferentă, intenţii ostile de răzbunare. În toate conflictele ni se arată el cu ultimul cuvânt, se încarcă cu toate virtuţile în mod aparent ocazional, dar în fond stăruitor. Dacă ar fi fost atât de obiectiv, cred că Lovinescu şi-ar fi găsit şi lui ceva păcate; e imposibil să n-aibă! doar e om!*

Sub scutul atitudinii critice, acest timorat nu îndrăzneşte să aibă o judecată hotărâtă decât pentru cei cari l-au insultat. Aprecierile lui sunt o pastă hibridă în care o anemică însuşire pozitivă, găsită unui poet sau critic, e repede retractată printr-una negativă tot atât de spălăcită, aceste însuşiri succedându-se confuz într-un chaos de artificialitate dezorganizată.

Mult mai târziu, peste decenii, E. Papu se va confrunta cu sistemul critic lovinescian, când stăruie asupra caracterului unilateral mimetic al sincronismului şi asupra aspectului său normativ care nu concede nicio marjă de manevră autonomă în cadrul procesului de aculturaţie, ignorând postulatul logic că, într-o relaţie de interdependenţă, există doi termeni ai ecuaţiei – genul proxim şi diferenţa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

specifică, existența celui din urmă absentând în gândirea lui E. Lovinescu și fiind completată de el prin ideea protocronismului – care prevede o contrarietate între cei doi termeni, însă nu o absorbție prin substituire: [...] *protocronismul se află cu sincronismul într-un raport de opoziție, dar și de complementaritate, ceea ce, logic, înseamnă un raport de contrarietate.* (*Protocronismul dincolo de răstălmăciri*, interviu realizat de Mihai Ungheanu în 1986, apărut postum în „Noua revistă română", serie nouă, nr. 5, 1996, p. 23–28, apud *Interviuri*, p. 196); în cea din urmă variantă concepută de el, E. Papu se pronunță pentru un model de aculturație în care acceptă, ca util și benefic, împrumutul din alte culturi – venit pe calea influenței – a unei tehnici de elaborare sau a unui criteriu estetic, a unui motiv artistic sau a unui mod de interpretare exegetică, cu condiția ca aceste forme să fie aplicate asupra unui material autohton, să prelucreze fondul de spiritualitate românească, valoarea produsă urmând să dobândească pecetea de originalitate.

Sincronism și protocronism reprezintă două momente din îndelungata dezbatere privind raportul între identitate și alteritate în cultura română, reacții concurente la teratogenia stalinistă, oferind soluții generice de continuitate spirituală. Caracterul lor programatic, în măsura în care devine normativ, încalcă dreptul creatorului de a-și plăsmui opera în deplină libertate de conștiință, în funcție de afinitățile sale (autonomia esteticului). Dacă le investim cu statut de sinteză retrospectivă, ele riscă să ajungă simple ipoteze în procesul identitar de auto-definire, dar – odată însușite – produc efecte pe planul colectiv al mentalităților.

Din perspectiva evoluției istorice, – văzută ca un proces de substituire a prejudecăților depășite, care au ghidat acțiunea socială și au girat experimente colective la un moment dat, prin alte prejudecăți, destinate și ele surclasării, într-o necontenită omologare a criteriilor relative, însă dominante conjunctural în spațiul public – se poate constata faptul că ambele tendințe culturale sunt proiecții deziderative, cu șansă de actualizare numai dacă, într-un anumit stadiu, sunt admise ca repere validate (nu neapărat valabile) de conștiința comunitară.

Exemplar rămâne, în acest sens, destinul postbelic al sincronismului.

E. Lovinescu, eliminat din circuitul cultural între anii 1947 și 1965, datorită pledoariei în favoarea sincronizării cu civilizația occidentală, este epurat, mai întâi, din motive ideologice, fiindcă vădește, în *Istoria civilizației române moderne*, unele accente discordante cu vederile liniei jdanoviste, cum ar fi următoarea observație, devastatoare pentru propaganda sovietică: Bolșevismul ca să reușească – susținea Lovinescu, încă din 1926 – este condamnat să se propage pentru a desființa orice ordine constituțională alternativă: *Propaganda internațională* [citește *internaționalistă*] *nu pleacă din dragoste pentru omenire, ci numai din instinctul de conservație*" (*op. cit.*, ediția Z. Ornea, București, Editura Minerva, Colecția BPT, III, p. 60).

Cel de-al doilea motiv, mult mai tragic, a fost de ordin informativ, NKDV-ul, poliția politică sovietică, suspectând Cenaclul „Sburătorul" a fi fost acoperirea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru o rețea de spionaj a Biroului 2 francez. Plecarea Monicăi Lovinescu și a lui Virgil Ierunca la Paris, în septembrie 1947, ca bursieri ai Institutului Francez, înlocuindu-i în ultimul moment pe Radu Stanca și Ion Negoițescu, care câștigaseră bursa prin concurs și beneficiau de solide recomandări[4] și angajarea ei ulterioară la Radio Paris, tot prin intermediul lui Virgil Ierunca, cunoscut ori numai suspectat de ruși ca fiind agent francez, le întărește această convingere, așa că procedează de urgență la confiscarea bibliotecii și manuscriselor lui Lovinescu (transportate într-o direcție necunoscută de soldați în uniformă sovietică), în convingerea că „documentează" dovezi incriminante.

Minoleta Maxy Herman, descrisă ca „amantă a lui I. Caraion", acceptă – în schimbul obținerii unui pașaport pentru plecarea definitivă din țară – să predea Securității o sinteză a informațiilor conținute în arhiva Caraion aflată în posesia ei. Multe dintre piesele de arhivă erau însemnări făcute de I. Caraion după detenție, când așternuse pe hârtie cele comunicate de colegii de celulă, foști inspectori ai Serviciului Secret de Informații – SSI. Din sinteza pregătită de Minoleta Maxy Herman a rezultat un document nesemnat de 17 file, atașat, sub formă de Notă informativă, cu datare 5 ianuarie 1982, la Dosarul Diaconescu Stelian nr. I 12761/5, f. 172, Fond informativ, ACNSAS.

Printre declarațiile consemnate în înscrisul anterior se găsește și o posibilă explicație a tragediei din familia Lovinescu. Se afirmă acolo că prețul plătit pentru salvarea Monicăi din România anului 1947 ar fi fost atragerea mamei sale Ecaterina Bălăcioiu în rețeaua franceză de informații, unde ar fi îndeplinit rolul de „cutie poștală", de unde i s-a tras apoi arestarea, condamnarea și moartea în detenție.

Tot în aceeași sursă documentară este vehiculată informația – prețioasă din punct de vedere istorico-literar – care pretinde că Monica Lovinescu s-a ocupat la Paris, în anii 1948–1949, de regia primelor piese ale lui Eugen Ionescu la „teatre de buzunar", cafenele, săli de dans etc. înainte de lansarea oficială din 1951.

Cele cuprinse în nota citată trebuiesc privite, însă, cu circumspecție, întrucât unele dintre ele s-au dovedit eronate, fie memoria le juca feste foștilor agenți SSI, fie așa apăreau în arhiva Serviciului, preluată integral de ruși cu ajutorul ex-directorului Eugen Cristescu, căruia i se comutase pedeapsa capitală cu condiția să predea întreaga rețea informativ-contrainformativă autorităților sovietice de ocupație.

După o restricție de aproape două decenii, Lovinescu este, în parte, recuperat ideologic și readus în spațiul public de Ileana Vrancea, redactor la revista de partid „Lupta de clasă", prin studiul monografic *Eugen Lovinescu, critic literar*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, în tentativa (desigur, din ordin superior) de a reinstitui un model cultural în peisajul românesc, care să înlocuiască blamatul proletcultism ce nu avusese priză la intelectualitatea autohtonă și utilizând

[4] Nicolae Balotă, *Caietul albastru*, editori Aura Christi și Andrei Potlog, București, Editura Ideea Europeană, 2007, vol. II, p. 86–87.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pro-occidentalismul lovinescian ca punte şi mijloc de captare a curentului marxist european.

Urmuz şi avangarda. Reperul urmuzian deţine o pondere mult mai însemnată în preocupările lui Ionesco decât în exegeza lui Papu, deosebindu-se şi prin funcţiunea cu care cei doi o atribuie experimentului literar.

Ţinând seama de acest fapt, voi încerca, în cele ce urmează, să descifrez scriitura urmuziană servindu-mă de conceptele vehiculate de Ionesco sau chiar de comentariile şi observaţiile sale asupra autorului *Fuchsiadei*.

Ionesco – atunci când admite fundamentala incongruenţă dintre esenţa umană şi condiţia omului (în accepţiunea de manifestare a esenţei umane în istorie) – vede în Avangardă o tentativă de a depăşi „inconfortul" existenţial al individului atunci când se confruntă cu o lume necroită după măsura sa, o lume în care, departe de a se fi vrut inadaptat, constată că tocmai stimulii emişi de mediu îl transformă într-un univers „nelocuibil", într-un receptacol indiferent şi inapt să răspundă cerinţelor şi interogaţiilor spiritului; prin urmare, în tendinţa spre absurd şi suprareal (văzut ca altfel de real, mai real decât realitatea însăşi), identificabilă în producţia ei literară (sugerată formal prin carnavalesc ori prin speciile din repertoriul deriziunii: parodie, farsă, caricatură), echivalentul literar al doctrinei alienării, reprezentanţii avangardismului n-ar face decât să caute o formulă de rectificare invazivă a dezumanizării. Spre deosebire de satiră, Pasquinata, spectacolul popular degradat hierofanic, expresii artistice cu mesaj moralizator, adică de ajustare şi redresare comportamentală în cadrul unui sistem de referinţă dat spre neschimbare, formele deriziunii implică, într-o viziune holistică, refuzul ansamblului manifestărilor, văzute ca pseudo-realităţi trucate prin clişeele şi prejudecăţile generate de actualitate (evoluţia istorică înţeleasă ca un prezent continuu, în timp ce actualizarea – şi ea, în egală măsură, repudiată de Ionesco – ar presupune permanenta revenire a istoriei la timpul zero) şi suprimarea dominantelor de moment care acaparează şi forjează mentalităţile – programe, doctrine, teorii, axiome sau habitudini, reminiscenţe arhaice etc.

Jargonul macaronic, cu efect satiric similar, deşi tot o inovaţie la nivel de limbaj, face parte dintr-o cu totul altă categorie decât jargonul „ubuist" al lui Jarry. Limba cultivată în piesa amintită este parte componentă a complexului experimental al Patafizicii, ca „ştiinţă a soluţiilor imaginare", care proclamă virtualitatea ca fiind superioară dimensiunii faptice manifestate sau cel puţin punând-o pe picior de egalitate cu aceasta, fapt întărit şi de Ionesco când destăinuie: *Am gândit întotdeauna că adevărul ficţiunii e mai profund, mai încărcat de semnificaţie decât realitatea cotidiană [...] Nu există alt adevăr decât al mitului: istoria, încercând să-l realizeze, îl desfigurează* („NRF", feb. 1958, apud Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, traducere din franceză şi studiu introductiv de Ion Pop, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 54); discursul lui Ionesco devine într-alt loc mai explicit, când adaugă: *Sistemele de gândire, din toate părţile, nemaifiind decât nişte alibiuri, decât ceea ce ne ascunde realul (încă un cuvânt clişeu)...Şi ce*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rămâne fundamental, permanent, în aceste opere noi, printre ruinele sistemelor de gândire de toate soiurile (şi nu numai ale celor din cutare şi cutare societate)? Deriziunea, angoasa, dezordinea în stare pură, teama – adică realitatea umană esenţialmente tragică, pe care, din când în când, o doctrină, o credinţă reuşesc să o mascheze [subl.n.] (Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 297–298).

Urmuz, în schimb, deşi preia (sau reinventează în mod autonom) de la Jarry principiul mecanomorf de construcţie a personajelor, vădeşte în demersul său alte motivaţii şi împărtăşeşte o viziune diferită.

Inovaţia urmuziană la nivel de limbaj – analizată din perspectivă formalistă de Corin Braga, în postfaţa cu titlul *Urmuz paralogicianul* din volumul Urmuz, *Pagini bizare*, ediţia a II-a, *Notă asupra ediţiei* de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 73–74, unde induce supoziţia că lumea lui Urmuz *se înfăţişează mai degrabă ca o oglindă deformantă, care funcţionează după legi de distorsiune precise. Weltanschauung-ul urmuzian este o imagine în răspăr, anamorfotică, construită prin inversarea sistematică, punct cu punct, a lumii reale. Principiul este unul para-logic, para-noetic, aparenţa paranoică a textelor datorându-se răsturnării sistematice a topoi-ilor gândirii obişnuite. A găsi cogito-ul acestui univers imaginar revine la a stabili unghiul de refracţie sub care realitatea e transportată în operă.* – porneşte de la constatarea că mecanismul de generare a limbii permite debitarea unui conţinut ilogic (zeugma şi *syllepsis*), în vreme ce saltul de la admisibilul din registrul ficţiunii şi aberant, ca formă de absurd, se realizează prin procedeul îmbinării în acelaşi lanţ sintagmatic a două elemente provenind din categorii paradigmatice diferite (d.e.: „O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi" – *Pâlnia şi Stamate*; „Cea mai mare parte din an, Ismaïl nu se ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan..." – *Ismail şi Turnavitu*; „...un bătrân simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele" – *ibidem*; „Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare..." – *ibidem*; „[...] căci Fuchs când a luat naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală..." – *Fuchsiada*; „...mai înainte de a fi fost orice «cuvânt» a fost «alfabetul surdo-mut»..." – *Puţină metafizică şi astronomie*) ori prin aruncarea în derizoriu a priorităţilor/idealurilor unei epoci (propuse în ipostaza de pure abstractitudini), prin aşezarea acestora pe aceeaşi treaptă cu activităţi, manifestări sau intenţii triviale, oricum minore (dar îmbibate de concret), detectabilă în numeroase pasaje: „[...] să se spele în fiecare sâmbătă pe cap şi să-şi formeze neapărat o cultură generală" – *Emil Gayk*; „Se mai ştie despre Cotadi că se hrăneşte numai cu ouă de furnici, pe care le introduce pe o pâlnie, dând în schimb afară sifon şi că este astupat timp de şase luni pe an cu un dop de sticlă de şampanie, pe care de câte ori îl trage afară, se încearcă să-l împartă în loturi inalienabile şi să-l distribuie populaţiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod... delicata şi complicata chestiune agrară..." – *Cotadi şi Dragomir*; „Timpul şi-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcţiunea nord-sud, de teamă de a nu ieşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din neutralitate." – *Emil Gayk*; gafa atribuită lui Ionel Brătianu, difuzată în „Românul", anul XIV, nr. 6, 3 feb. 1929, red. Arad, care ar fi afirmat „Vrem Ardealul, dar fără ardeleni" este prezentă în forma inversată: „A reuşit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emiţând cel dintâi şi cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania" – *ibidem*.

Acea ireprimabilă fixitate mentală, concentrată în formula tipic balcanică „prendre à la légère", ca şi reacţia occidentală faţă de indolenţa percepută ca dominantă în spaţiul sud-estic – „bon pour l'Orient", reacţie asociată axiologic unei condescendenţe înclinate spre o judecată globalizantă, sunt cele două clişee care acaparează stratul de suprafaţă al istoriei noastre din perioada supranumită „La belle époque". Evident că sentimentul apartenenţei la această modă, ca şi siguranţa iluzorie pe care o generează sunt ele însele rodul unei proiecţii deziderative a societăţii „fin de siècle" din proaspătul Regat al României, fiindcă decadentismul mimetic practicat de ea era de factură funciar orientală, poleiala franţuzească făcând parte din seria „formelor fără fond", ca şi consistenţa obiectuală a eroilor urmuzieni, respectiv a obiectelor animate cu funcţie de personaj. Dubla natură sau înţelegere cu care le investeşte autorul este menită să le facă apte a funcţiona atât în evoluţia de suprafaţă, cât şi în structura de adâncime, camuflată prin serialitate ilogică.

Ionescu face apel la un paradox al lui Kierkegaard (*Cel mai rău mutism nu este acela de a tăcea, ci de a vorbi*) pentru a defini ceea ce el numeşte „*cacofonia realităţii*" la Urmuz (Eugène Ionesco, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 115), cu varianta explicativă *Pentru că s-a epuizat cuvântul, se trece la tăcere* (paradox din producţia proprie prezent în *op. cit.*, p. 174), sintagmă prin care dorea să sugereze amestecul contradictoriu de planuri din proza urmuziană.

Textul în cauză vădeşte, într-adevăr, un caracter contradictoriu, fiindcă năzuieşte să exprime, în simultaneitatea ei, complexitatea şi complicaţia ireductibilă a realităţii. Este formula prin care *scripticul* poate înregistra ansamblul tendinţelor, planurilor, direcţiilor, judecăţilor, prejudecăţilor, clişeelor, într-un cuvânt al mesajelor care alcătuiesc şi epuizează un adevăr integral asupra unei evoluţii în perpetuă mişcare şi schimbare. Fiindcă tot Ionesco remarca într-alt loc că *Adevărurile când sunt parţiale încetează de a mai fi valide* [...] *Problema morţii, a norocului, a brânzei, a frumosului, a binelui nu surprind nicio esenţă eternă (ambiţia lui Jarry): dovadă se banalizează, se depăşesc că nu se raportează la nicio realitate. Că sunt egal de importante, sau de neimportante* (E. I., *Război cu toată lumea*, ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, vol. II, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 61). Evident că înregistrarea simultaneităţii impulsurilor venite din actualitate cere o tratare în registrul *optic*, imaginea prezentând avantajul de a fi mai cuprinzătoare, mai sugestivă şi având putinţa să acopere un repertoriu sincronic practic nelimitat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu unele excepții de subtext, la care ne vom referi mai târziu, Urmuz lasă textul în stadiu de ne-interpretare auctorială, adică ferindu-se să sugereze căi de abordare și de înțelegere care ar cristaliza un mesaj anume. Instituirea unui criteriu ordonator al datelor realității ar duce, în mod inevitabil, la o triere și la o ierarhizare a constituenților, iar descrierea lor ar implica, cu necesitate, recursul la axa cauzalității și la o decupare mutilantă din context (care ar vicia rezultatul cercetării prin fragmentaritate). Urmuz nu se substituie subiectului cunoscător, el o editează nediferențiată, lăsând operațiunea de prelucrare logică a lumii percepute sub forma unei mulțimi neomogene de elemente coexistente (însăși simultaneitatea, atunci când o prefirăm printr-o suită de operații logice, conduce la descoperirea de racorduri, interdependențe, toate însă survenind *a posteriori*) pe seama receptorului care, îndeobște, selectează grupând datele recunoscute ca familiare sau consubstanțiale, eliminând pe cele ieșite din sfera sa de interes cognitiv și pregătind o replică la cele pe care le neagă ori combate sau care îi pun în primejdie felul de a fi. S-a constatat, însă, că necuprinsa varietate contrariantă a lumii (textul urmuzian fiind conceput ca *imago mundi*) uzează conștiința și contribuie la depersonalizare, ori prin intrarea într-o stare negatoare aperceptivă ori prin acceptarea nediscriminatorie a tuturor informațiilor; depersonalizarea intervine atunci când individul își pierde capacitatea de operare a selecției.

Unele note și însemnări rămase de pe urma scriitorului oferă mărturie asupra preocupărilor și părerilor împărtășite de acesta în viața cotidiană, dar care ar putea să ofere anumite indicii referitoare la intenția cu care a elaborat opera și privitoare la aproximativa semnificație și natură a mesajelor ce ar putea fi încifrate în subtextul ei.

În următorul fragment peri-textual există unele accente de natură civică („(Oare) dacă ai știut să ocolești și să-ți astupi nasul, înseamnă că murdăria nu poate continua să crească și să miroasă mai rău?!... Și atunci numai energia de a avea silă și inteligența de-a ști să ocolești vor fi de ajuns să facă ca răutatea și prostia să devină mai puțin active decât sunt, iar bunătatea și înțelegerea mai puțin pasive?!..."), dar și o foarte clară referire la o mentalitate perdantă, lipsită de viitor a neimplicării în sfera comunitară, rezumativ o proastă tocmire a țării ca rezultat al unei rele „așezări-în-lume" (poziționare etică), cum ar spune Noica; indiciul de bază furnizat de însemnarea citată ar trimite la opțiunea pentru o receptare *lucidă* și aplicată a prozei sale, o invitație la forarea și depășirea stratului de suprafață, cu alte cuvinte la o lecțiune activă, aproape cu statut de coautorat, lăsând așadar deoparte sfera experiențelor *cathartice*.

În timp ce textul se cere asimilat în cheie suprarealistă, pe linia Jarry (deși nu există niciun indiciu că Demetrescu i-ar fi cunoscut opera), subtextul conține o prelucrare moralizatoare, în descendență caragialiană, a unor fapte istorice certe, camuflate prin evocatele procedee stilistice necanonice.

Un alt pasaj din proza *Puțină metafizică și astronomie* dovedește orientarea anti-reducționistă a autorului („Deci la ce bun să vrei numai o singură cauză, o forță

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inițială care vrem (trebuie) să fie generatoare, când ea însăși ține cu atâta încăpățânare să dea din ea numai multiplicitate; are setea mulțimilor, a încâlcelei și a contradicției"), dar și cantonarea în limitele simțului comun, incapabil să conceapă logica teoremelor unificatoare și să depășească pragul diversității din imediat.

Dar, la fel de bine, distanțarea față de ideea unității originare poate semnifica și refuzul de a mai admite că personalitatea umană este centrată în jurul unui singur ax, că acțiunile și lumea ei interioară derivă dintr-un centru (auto)impus. Pierderea credinței în acel centru sau a certitudinii Centrului (demonetizat în clișeu) generează o criză spirituală încercată de majoritatea avangardiștilor, criză ce se perpetuează până la identificarea unei valori de înlocuire, căutată cu asiduitate prin experimentele lor creatoare.

Intuiția cu cea mai largă deschidere teoretică, articulată în scrierile sale, rezidă în formalizarea naturii și statutului „tautologic" al realității (*MORALĂ: Pelicanul sau babița* în fabula omonimă), sugerată printr-o sinonimie cu o semnificație aparent aleatorie, chemată să figureze fie multiplicitatea nelimitată, fie lipsa de soluții ontologice oferite de universul real. Pleonasmul de la nivel sintactic devine la scară logică identitate între subiect și predicat, subiectul cunoscător avându-se pe sine însuși ca obiect. Tautologia funciară a evoluției umane și a lumii ca „ne-lume" ar fi, potrivit lui Urmuz, aparent contrazisă de procedeele logice care caută strategii alternative acolo unde curentul realității curge invariabil într-o singură direcție și unde, indiferent de interpretare, toate soluțiile sunt în egală măsură adevărate sau false. Logica, în calitate de instrument cognitiv, procedează la segmentarea analitică a fluxului realității care este un *continuum* de fragmente discontinue, izolează constituenții prin decuparea din context, cuantificând astfel un sistem referențial indivizibil, omogen calitativ. Apa, spre exemplu, ca substanță își păstrează nealterate proprietățile oricât am separa-o, însă un litru de apă, un butoi ori un km cub nu există în realitate, substanța fiind un *continuum*, ea devine „etalonabilă", cuantificabilă numai prin intermediul percepției noastre care operează cu rostul de a ne înlesni înțelegerea în cadrul actului de comunicare. Așadar, înlocuirea realității cu constructe mentale ori modelarea ei ne-ar lipsi tocmai de „lucrul în sine", iar într-un text de nivelul integrator al *explicitului* cu *implicitul*.

Licența logico-lingvistică din textul urmuzian mai urmărește să acopere prin criptare observații asupra vieții literare („I se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene" – *Fuchsiada*), să exprime opțiuni estetice: „regurgitarea" literaturii înghițite de Grummer ar putea funcționa ca parabolă pentru mecanismul de generare a valorii insolite în cultură, originalitatea fiind definită ca reluare, reprelucrare, readaptare a fenomenului revolut, ceea ce va constata și Blaga în teza sa *Cultură și cunoștință* (1920, în versiune românească 1922), unde o idee valabilă din fondul noetic finit al culturii este reluată ulterior în alte contexte, însă cu o funcție diferită de cea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inițială) și să evoce, iarăși deghizată, istoria preluării în 1899 a colecției BPT de către librarul Leon Alcalay (alias Algazy) de la editorul Carol Müller (alias Grummer).

Dacă am insista în deconstruirea prozelor, vom înțelege că ezitările lui Demetrescu de a se produce în spațiul public, fapt pus de Tudor Arghezi, Saşa Pană și de alții pe seama tracului încercat de debutant și al perfecționismului unui grefier, precaut cu proprietatea termenilor, se datorează mai degrabă pregătirii profesionale care-l avertiza asupra asprimii articolelor de lege incriminând defăimarea, calomnia ori de-a dreptul delictul de lezmajestate, temerii sale că autoritățile ar putea înțelege aluziile sale anti-sistem din povestirile cu cheie *Pâlnia și Stamate*, unde colaționează – de pe culoarele Palatului de Justiție și din cazuistica judiciară – zvonurile și clișeele despre intimitatea și intrigile de culise din familia regală, sau *Fuchsiada*, în care parodiază strălucita carieră a mediocrului muzician Eduard Hübsch (m. 1894), autorul *Imnului regal*, personaj atât de influent încât, în epocă, despre România vechiului Regat se spunea, la modul familiar și ofensator, dar întru câtva motivat, că ar fi „Țara lui Hübsch".

După cum am putut constata, „dislocarea limbajului", cu efecte satirice, din textul urmuzian devine un camuflaj pentru intenția moralizatoare din subtext, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că opera sa face trecerea de la satira tipologică de tip discursiv, caragialesc înspre metalimbajul avangardist. Așa se explică și afirmația lui E. Ionesco, datând din 1933, potrivit căreia Urmuz, în asociere cu Tristan Tzara din *Cântecul de război* și Ion Vinea din *Scripturi*, s-ar număra printre „întemeietorii, la noi, ai tehnicei poetice moderne" (v. articolul *Vladimir Streinu și raporturile dintre poezia estetizantă și cea vitalistă* în „Facla", anul XV, nr. 1371, 25 aug. 1933, p. 2–3), combătând pretențiile lui Vladimir Streinu de a-l legitima pe Arghezi în postura de inițiator al curentului avangardist. Confirmând convingerile expuse, potrivit afirmațiilor lui Cioran, E. Ionesco ar „fi tradus integral proza lui Urmuz și a dat-o spre publicare marii edituri Gallimard". Recunoașterea lui Urmuz ar fi fost sabotată – potrivit aceluiași Cioran – de Tzara, pe atunci în viață, care ar „fi făcut presiuni să nu se publice textul tradus, deoarece astfel s-ar fi făcut dovada că suprarealismul își are unele rădăcini mai vechi în literatura noastră și nu în cea franceză, iar el Tzara, ar fi pierdut și mai mult din mica sa însemnătate" (Convorbire cu Emil Cioran, realizată la Paris, datat 1 martie 1966, consemnată în *Nota* informatorului cu numele conspirativ „Cristescu", sursă: ACNSAS, Fond informativ, D. 5553, f. 59).

Negația global-existențială, semnificată de radicalitatea stilistică, ce definește demersul avangardist, nu a fost încă însușită de Urmuz, ceea ce îl face pe E. Ionesco, în „Lettres nouvelles", XIII, Paris, ianuarie–februarie 1965, apud Urmuz, *Pagini bizare*, p. 136, să ezite atunci când se întreabă: „Este Urmuz un suprarealist autentic?", introducând în discuție varianta autohtonă, de care pare a se distanța: „Suprarealiștii din România îl revendică șef de coloană", însă concede că: „În orice caz, Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

universale, unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta [...]".

Interpretarea contribuției originale aduse de Urmuz riscă să piardă din substanță dacă „nu mai privim valorile într-o ordine necesar cronologică, ci de sus, sinoptică", ceea ce se poate afirma parafrazând observația ionesciană cu caracter general, aplicabilă și în cazul lui Urmuz: „Se întâmplă că pierdem semnificația valorizării istorico-literare la o anumită depărtare, nu în timp, ci în înălțime, când nu mai privim valorile într-o ordine necesar cronologică, ci de sus, sinoptică", apud Eugène Ionesco, *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, vol. II, București, Editura Humanitas, 1992, p. 11; la fel de evidentă apare și consecința interpretării decontextualizante: „Eroarea fundamentală a criticii: aceea de a-și închipui că ceea ce interesează în literatură este literatura. De fapt, interesează numai ce este în afară de literatură [...] jocul critic este regizat de arbitrar, de convenții stabilite de oameni între ei, de capriciu, ignorând restul existenței" (*op. cit.*, p. 60). De fapt, în ideea „viziunii sinoptice", Ionesco reia observația lui Bergson (*Essais sur les données immédiates de la conscience*, 1889) asupra reducției succesiunii la simultaneitate.

Oricum, este vizibil faptul că, pe măsură ce crește distanța în timp față de momentul conceperii și publicării textelor urmuziene, critica devine din ce în ce mai abstractizantă, atribuindu-i autorului prin supra-interpretare o cerebralitate exagerată și o intenție avangardistă din ce în ce mai pronunțată, asimilându-l suprarealismului pur (ceea ce nu este cazul, după cum am văzut) și, pe măsură ce crește câmpul referențial și echivalențele asociative, rolul său de reper într-o formulă experimentală care a dat posteritate se aplatizează, tinzând către desființare, dacă nu spre negare.

O judecată ponderată l-ar vedea ca pe un moralist aflat într-un stadiu tranzitoriu către avangardism, nici moralist tipic, dar nici suprarealist realizat, în orice caz o certitudine sub aspect valoric, creator de școală, cel puțin la noi, dacă în plan european receptarea sa lasă de dorit.

*

Pe Edgar Papu, Urmuz îl interesează mai curând sub aspectul de receptacol (beneficiar) al tradiției avangardiste românești de secol XIX (deși teoreticianul consideră că există un filon de anti-literatură și în imemorialul folcloric) și de moment pregătitor al ecloziunii experimentalismului integral specific secolului XX, al corolarului reprezentat de absurdul ionescian, singura contribuție românească la mișcarea avangardistă, omologată fără rezerve pe planul literaturii universale.

Comunicarea „Ideea de concret și de abstract în arta modernă", prezentată de E. Papu la Congresul Internațional de Estetică, București, 1972, și publicată în volumul *Arta și umanul*, București, Editura Meridiane, 1974, relevă, cu privire la trăsătura comună întregii mișcări avangardiste din prima jumătate a veacului XX,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Urmuz fiind, aşadar, inclus în paradigmă, ideea că *fondul individual* [al artistului, ce] *aparţine lumii lăuntrice* [...] *se recomandă sub o identitate abstractă* [subtextuală], *deşi nu urmăreşte câtuşi de puţin operaţia generalizării raţionale şi obiective* [adică, în cazul lui Urmuz, deformarea prin discursivitate] şi constată convertirea conceptului clasic de „raţiune" în echivalenţe funcţionale (*luciditate, cerebralism, explorare lăuntrică, experiment*) ce constituie *căi instrumentale pentru a face mai pregnantă esenţa concretului individual* (*op. cit.*, p. 79). De altfel, funcţionalul, omniprezent în opera avangardiştilor (care nu lasă loc gratuitului, fiindcă ar favoriza comuniuni de tip emoţional), se leagă şi de obiectivul educării publicului pe cale strict raţională.

Evaluarea estetică globală a avangardismului îl scuteşte pe E. Papu să se piardă în hăţişurile „(para)logicii" urmuziene, fiindcă, pentru el, Demetrescu nu însemna decât un reper într-o demonstraţie, fără a se ilustra, din perspectivă estetică, ca novator de primă linie, impresie împărtăşită şi de Ionesco care se sustrage, însă, filiaţiei urmuziene din motive ce ţin de negarea ori minimalizarea surselor româneşti din opera sa, preferând – asemenea lui Papu – să-i atribuie lui Caragiale spargerea canonului stilistic.

Atitudinea oarecum reţinută a lui E. Papu faţă de fenomenul avangardist se datorează faptului că acesta se revendică teoretic din existenţialismul ce „cuprinde *un anumit fel de filozofie*, care-şi denunţă [...] afinitatea numai cu *un anumit fel de literatură*", elementul comun, „reactivul", după cum se exprimă esteticianul, fiind „frica de neant" ca dovadă a conştiinţei „de-a-fi-în-lume", concept teoretizat de Kierkegaard şi Heidegger.

Transpunerea forţată în artă a conceptului filosofic catalizează, în opinia sa, apariţia unei duble inadecvări de ordin estetic:

– „erorile de execuţie" survin atunci când prozaismul şi banalitatea expresiilor utilizate în opera ce se vrea existenţialistă nu reuşesc să exprime adâncimea şi tragismul angoasei, rezultând de aici ruptura între „intenţie şi realizare artistică"

în timp ce

– „păcatele artistice" sunt înţelese de E. Papu drept *abateri de la atitudinea estetică în creaţie* ce *corespunde aspiraţiei iniţiale către propria depăşire de care trebuie să se lase călăuzit artistul; el nu poate fi confirmat ca atare* [în calitate de *creator*] *decât prin intenţia de a întrece individualitatea sa practică şi contingentă, odată cu atingerea unui nivel conciliator de armonie supra-individuală.* [din studiul *Georg Büchner şi păcatele artei* (combaterea existenţialismului în artă), databil în perioada 1943–1947, inclus în volumul nepublicat *Noui interpretări în cultura artistică*, 1947].

În ipoteza că am aplica principiile enunţate anterior la cazul de faţă, afirmaţiile lui E. Papu ne-ar avertiza că experimentele avangardei – consecinţe ale atitudinii existenţialiste în artă – sunt incapabile să configureze, în deplinătatea ei, imaginea neantului pe care îşi închipuie că ar putea-o sugera numai prin interme-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diul radicalismului vădit de critica antisistem, pe când neputința artiștilor protestatari de a transcende subiectivismul propriului eu s-ar datora cultivării exclusive a cunoașterii raționale pe un teren metafizic dominat de conștiința ființării de care se ia act tocmai datorită certitudinii că este pândită în mod inexorabil de dizolvarea în neant, cu alte cuvinte de faptul că moartea dă sens și valoare existenței. Mergând pe firul judecății sale și lărgind sfera ei de aplicare, se impune concluzia că absența conștiinței păcatului produce vidul sufletesc la omul modern pe care acesta, prin spațializarea stărilor de conștiință, îl percepe ca fiind exterior sieși.

*

Am încercat, în cuprinsul lucrării de față, să mă substitui personajelor tutelare, – în acord cu viziunile pe care *eu* am crezut că le-au împărtășit *ele*, în intenția de a le angaja într-un dialog verosimil menit să reconstituie, prin analogie și extrapolare, semnificația „scrisorii pierdute" ce – fără îndoială – ilustra modul în care cei doi intelectuali, legați empatic și proveniți din tulpina aceleiași generații, au ajuns să răspundă într-o manieră atât de diferită la interogațiile spiritului, precum și la provocările propriei lor contemporaneități.

BIBLIOGRAFIE

Acterian, Arșavir, *Jurnal 1929–45/1958–90*, București, Editura Humanitas, 2008.

Balotă, Nicolae, *Caietul albastru*, vol. I–II, editori Aura Christi și Andrei Potlog, București, Editura Ideea Europeană, 2007.

Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere de Diana Morărașu, studiu introductiv de Anton Adămuț, ediția a 2-a, Iași, Institutul European pentru Cooperare Cultural-Științifică, 1998, 192 p.

Demetrius, Lucia, *Memorii*, ediție îngrijită de Ion Nistor, București, Editura Albatros, 2005.

Dosar Cioran Emil, nr. 5553, Fond informativ, ACNSAS.

Dosar Diaconescu Stelian, nr. I 12 761/5, Fond informativ, ACNSAS.

Dosar SIE nr. 21 385/1, privind pe Ionescu Eugen, format microfilm, Fond informativ, ACNSAS.

Dosar de urmărire informativă nr. 15 304/1–2 privind pe Pappu Edgar, Fond informativ, ACNSAS.

Dosar nr. 778/1962, vol. 13, de trimitere în judecată a „lotului franciscan din Bacău", extrase relative la inculpatul Pappu Edgar, Fond penal, ACNSAS.

Dumitrescu, Luca, *Memoriu de activitate în domeniul creației literare*, în „Manuscriptum", vol. XXII, 2–4 (83–85), 1991, p. 201–202.

Edgar Papu – Interviuri, ediția Ilie Rad – Grațian Cormoș, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005.

Ionesco, Eugène, *Război cu toată lumea*, vol. I–II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Note și contranote* (*Notes et Contre-notes*, 1962), trad. din franceză și studiu introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002.

Ionesco, Eugène, *Jurnal în fărâme* (*Journal en Miettes*, 1967), traducere de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Prezentul-trecut, trecutul-prezent* (în orig. *Présent-Passé, Passé-Présent*, Ed. Gallimard, 1968), trad. Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2002.

Ionesco, Eugène, *Sub semnul întrebării* (în orig. *Un homme en question*, Ed. Gallimard, 1979), traducere de Natalia Cernățeanu, București, Editura Humanitas, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă* (în orig. *La Quête intermittent*, Ed. Gallimard, 1987), trad. Barbu Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.
Ionesco, Eugène, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy* (în orig. *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Ed. Gallimard, 1996), trad. Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004.
Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. I–II–III, ediţia Z. Ornea, Colecţia BPT, Bucureşti, Editura Minerva, 1992.
Moraru, Cornel, *Lucian Blaga, monografie*, Colecţia „Canon", Târgu-Mureş, Editura Aula, 2004.
Papu, Edgar, *Jurnal de idei şi note de lectură*, 1928–1961, inedit, Fond „Edgar Papu", Dosar nr. 19, Biblioteca Naţională (necatalogat).
Papu, Edgar, *Tendinţe ale noului spirit*, în *Istoria filosofiei moderne* (*Omagiu prof. Ion Petrovici*), vol. I, *De la Renaştere până la Kant*, Bucureşti, Societatea Română de Filosofie, 1937.
Papu, Edgar, *Artă şi imagine*, Iaşi, Ţerek, 1939.
Papu, Edgar, *Soluţiile artei în cultura modernă*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943.
Papu, Edgar, *Noui interpretări în cultura artistică*, mss. inedit., databil 1946–1947.
Papu, Edgar, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Papu, Edgar, *Expresionismul în dramă*, în „Secolul 20", nr. 11–12, 1969, p. 104.
Papu, Edgar, *Arta şi umanul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974.
Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, ediţia a III-a, în volumul *Lumini perene*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989.
Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existenţă*, vol. I–II, colecţia BPT, Bucureşti, Editura Minerva, 1977.
Papu, Edgar, *Scriitori români din străinătate*, culegere de studii despre Mircea Eliade, Dan Petraşincu, George Uscătescu, Al. Ciorănescu, Ştefan Lupaşcu, inedit, 1981 (în şpalt).
Papu, Edgar, *Orizonturi la început de veac*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.
Papu, Edgar, *Motive literare româneşti*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983.
Papu, Edgar, *Memorii dintr-un secol*, inedit, 1990 (în şpalt).
Papu, Edgar, *Scriitori-filosofi în cultura română*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994.
Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.
Speranţia, Eugeniu, *Contemplaţie şi creaţie estetică*, ediţie îngrijită şi introducere de Mircea Muthu, postfaţă de Ion Maxim Danciu, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, Fundaţia Culturală Română, 1997.
Vartic, Ion, *„Dupălogul" lui Eugen Ionescu*, în „Manuscriptum", anul XXXIX, nr. 1–4 (151–154), 2009.
Vianu, Ion, *Amor intellectualis*, Iaşi, Editura Polirom, 2010.
Vianu, Tudor, *Bergson*, în *Istoria filosofiei moderne* (*Omagiu prof. Ion Petrovici*), vol. I, *De la Renaştere până la Kant*, Bucureşti, Societatea Română de Filosofie, 1937.
Scrisori către Tudor Vianu, vol. II (1936–1949), ediţie îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu şi Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.
Urmuz, *Pagini bizare*, ediţia a II-a, *Notă asupra ediţiei* de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

RÉSUMÉ

L'étude *Ionesco versus Papu: Chronique d'une empathie érodée* vise, basée sur des coïncidences biographiques peu connues, à introduire la création esthétique d'Edgar Papu (1908–1993), en utilisant comme référence l'approche systématique appliquée à l'œuvre d'Eugène Ionesco (1909–1994).

L'identification des noyaux conceptuels (Forma mentis: éristique ionescienne face au trans-historisme d'Edgar Papu; Intersections théoriques: Saeculum, L'objectivité, Théâtralité et typologie dramatique, Les valeurs chrétiennes; Approche thématique: La « durée » de Bergson dans le jugement

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

esthétique de Ionesco et dans la conscience de la temporalité chez E. Papu, La lecture parallèle des textes critiques d'Eugen Lovinescu, Urmuz et l'avant-garde) dans la pensée de ces deux congénères sert de prémisse pour une analyse comparative de leur évolution spirituelle.

Initialement, causée par une poussée identique, due à la réaction envers l'état de marginalisation perçue, leur aventure intellectuelle se termine, après leur placement au centre des systèmes de référence incontigues (dans une situation, le champ littéraire français, dans l'autre, celui roumain), en proposant des solutions sensiblement différentes aux mêmes grandes interrogations, selon les exigences du climat culturel qui les maintient dans une captivité par défaut.

L'expérience roumaine, répudiée par Ionesco comme ballast du traditionalisme, devient l'expression culturelle d'une avant-garde française sans limites, illustrant la valeur différente qui acquiert la même forme lorsqu'elle est placée dans un autre paradigme mentaliste. Symboliquement, les tribulations d'Edgar Papu constituent une image hypothétique d'un Eugen Ionescu, forcé à subsister dans une Roumanie occupée.

Mots-clés : Eugène Ionesco, Edgar Papu, Tudor Vianu, E. Lovinescu, Emil Cioran, Mircea Eliade, mémoire, euristique, transhistorisme, distopie, atypicité, intuitionisme.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CORESPONDENȚA PANAIT ISTRATI – ROMAIN ROLLAND

AVATARURILE UNUI „DISCURS ÎNDRĂGOSTIT"

Bianca Burța-Cernat*

ABSENCE. Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux).*

Celui qui admire seul un panorama, qui lit seul un beau livre, qui écoute seul une symphonie, sans sentir l'absence de l'ami, n'admire rien, ne lit rien et n'écoute rien sinon les vociférations de sa fatuité.

Et c'est sur cette amitié que j'avais bâti tous mes ideaux (Panaït Istrati, *Dernières paroles*).

Si le Destin décide que je dois mourir sans vaincre, dites aux hommes – oh! à peu d'hommes! – que je suis mort en les aimant! Jamais mon griffonage ne sera à la hauteur de mon amour, et jamais l'Art ne me paiera de tout ce que j'ai souffert pour lui (Panaït Istrati, le 16 juin 1922, dans une lettre adressée à Romain Rolland).

Întreținută de-a lungul unei perioade suficient de îndelungate, 1919–1935, și publicată pentru prima dată integral în 1987, într-un număr special din *Les Cahiers Panaït Istrati*[1] – reunind scrisori și cărți poștale, cărora li se adaugă o serie întreagă de documente complementare –, corespondența dintre Panait Istrati și Romain Rolland se dovedește cât se poate de elocventă pentru parcursul autorului *Chirei Chiralina*, pentru condiția unui om și a unui scriitor revoltat. Insuficient exploatată până acum de comentatori, ea merită un capitol aparte în biografia operei istratiene. Se regăsesc aici marile obsesii ale scriitorului și cele mai importante evenimente ale vieții sale de după 1919, temele sale preocupante, intim legate de condiția

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com.

[1] Volumul a fost retipărit în 1989, fără modificări, la Canevas éditeur, Paris, sub titlul *Correspondance integrale Panaït Istrati–Romain Rolland. 1919–1935*. Studiul de față citează ediția din 1989.

RITL, nr. 1–4, p. 79–106, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

omului modern sau de irezolvabilul conflict, în interiorul artei/literaturii moderne, între „angajament" și gratuitate.

Semnificațiile unei scrisori trimise în necunoscut

La începutul lui 1919, Panait Istrati, plecat deja de trei ani din România și suferind de o boală pulmonară, e internat la sanatoriul elvețian Sylvane-sur-Lausanne, unde, împrietenindu-se cu scriitorul Josué Jéhouda, ia cunoștință de opera lui Romain Rolland. Operă pe care, la ieșirea din spital, o va citi aproape integral. Întâlnirea livrescă cu autorul lui *Jean-Christophe* îi aduce lui Istrati revelația unui mesaj umanist și a unei literaturi care, dincolo de orice fel de artificii scripturale, vorbește despre natura profundă a omului, despre sfâșierile și luptele sale lăuntrice. E o perioadă grea pentru Istrati: mama sa (Joița Istrate) se stinge, în primăvara acestui an, la Brăila, fără a fi apucat să-și vadă fiul ajuns „om cu căpătâi" și, mai dramatic, fără a-l mai fi revăzut după plecarea din 1916 – fapt pentru care acesta își va face, de acum înainte, în permanență reproșuri. Mai singur, mai demoralizat, întrezărește în cărțile lui Romain Rolland un suport în luptele sale de rutină, ca și în „lupta" cu un destin nebulos, pe care, pe cât de anxios, pe atât de voluntar, ar vrea să și-l construiască singur, nu să-i fie decis din afară.

Când, tot în 1919, în „Tribune de Genève" se anunță sosirea lui Romain Rolland la Hotel „Victoria", Istrati – angajat, la acea dată, la garajul Peugeot din Geneva – îi adresează o lungă și impresionantă confesiune (datată 20 august 1919), devenită ulterior celebră, citată în toate comentariile dedicate lui Istrati. E o autobiografie (întinsă pe douăzeci de pagini), redactată într-o stare de maximă febrilitate interioară, vădind, cu toate acestea, un control stilistic remarcabil; este, trebuie spus, mai mult decât o scrisoare obișnuită: textul reprezintă, simbolic, actul de naștere al unui nou scriitor. Valențele sale literare sunt în afara oricărei îndoieli. Numeroase detalii din această scrisoare vor fi reluate de autor în literatura sa propriu-zisă, în variate configurații. E textul unui avizat în materie de strategii retorice, al cărui condei așterne cu maximă siguranță, fără trac în fața paginii albe, mărturisirea propriei sale nesiguranțe – mărturisire pe care, în același timp, recursul la „stil" nu o falsifică, nu o literaturizează:

> „Un homme qui se meurt vous prie d'écouter sa confession. [...]
>
> Celui qui vous écrit ces lignes est un homme qui connaît également la vie, et qui, en ce moment, va à la dérive sur la mer orageuse de la souffrance; il se meurt pas tant par son corps affaibli, que par sa foi ébranlée.
>
> D'ailleurs, vous me connaissez, vous m'avez vécu; et moi, je ne vous connais pas moins, je vous ai vécu également. Vous me comprendrez, malgré mon impuissance de langage, malgré le manque de style et la pauvreté de mon verbe... [...] Mais j'ai eu au moins cette chance d'être né avec la langue

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

qui se fait comprendre même quant on reste muet, immobile; et si nous n'étions pas si loin placés l'un de l'autre sur cette injuste échelle sociale, si nous pourrions nous rencontrer sur le même promenoir, nos pas se dirigeraient chancelants, sous l'impulsion d'une réminiscence millénaire et divinatrice, vers le même pôle, vers l'unique pôle de la Compréhension universelle"[2].

Fraza istratiană – aici, ca în majoritatea scrierilor autorului – se articulează contradictoriu (dar contradicția este chiar figura de gândire ce definește spiritul istratian) la intersecția dintre un stil supravegheat și o emoționalitate lăsată să se exteriorizeze liber, în afara obișnuitelor constrângeri. „Afectivul" Istrati a ales să scrie într-o limbă a raționalității exemplare, forjându-și expresia prin lecturi din clasicii literaturii franceze; și melanjul „exotic" de pasionalitate netrucată și de rigoare stilistică iese în evidență la fiecare întorsătură de frază. Când, ajungând în Elveția, se apucă să învețe limba franceză, Istrati nu procedează cum ar fi procedat, firesc, un emigrant de condiția sa, un *ne*scriitor, un lucrător cu ziua, care, amestecându-se printre oameni asemenea lui, ar fi deprins la modul spontan vorbirea străzii, cu specificele-i abateri de la limba literară, fără a conștientiza structuri lexicale sau sintactice ca atare. Nu. Istrati, absolvent a patru clase doar, are, în această privință, scrupulele, ca și inhibițiile, unui om cu școală. La Leysin, unde își tratează tuberculoza, se izolează patru luni, învățând franceza pe cale livrescă: prin intermediul literaturii și al dicționarului – etern invocatul „dicționar", cartea sa de căpătâi, revelație a adolescenței sale. Localnicii cu care intră în contact au de ce să se mire: în fața lor stă un zugrav sau un mecanic care „vorbește ca din cărți" – și încă din cărți nu contemporane, ci ale clasicilor. Dacă nu merge până acolo încât să consulte și gramatici, aceasta se întâmplă doar în virtutea vechii, încăpățânatei sale împotriviri față de conformismul școlii și regulile sterile ale „grămăticilor":

„Le 31 mars 1916, je quitte ma mère en larmes... [...] et je viens en Suisse, à Leysin.

Je ne connais pas la langue que pour demander du pain et produir l'hilarité; je prends Télémaque et un dictionnaire et je commence à déchiffrer. C'est ainsi que j'appris le français, il y a trois ans et demie. Je n'ai jamais regardé dans une grammaire, même dans ma langue, que je peux enseigner à quelques professeurs. C'est ainsi que j'ai lu une bonne partie des classiques français et 15 volumes de votre œuvre"[3].

Modestul Istrati, care își amintește despre sine, cu un orgoliu al autoflagelării, detalii inconvenabile, nu e, de fapt, deloc modest. Narațiunea pe care o așterne aici

[2] Panait Istrati (Geneva, 20 august 1919), în *Correspondance integrale Panaït Istrati–Romain Rolland. 1919–1935*, ed. cit., p. 21.

[3] *Ibidem*, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe hârtie este aceea a unei victorii: a învățat singur limba franceză și-i poate citi pe clasici; cât privește limba maternă, ar fi în măsură, el, muncitorul obscur, să o predea chiar unor profesori... Când, cu câțiva ani în urmă, scrisese un articol unde susținea că adevăratul lucrător intelectual e de căutat nu în școli, ci în atelierele muncitorești[4], voise să vorbească, desigur, și despre sine. Revenind la strategia sa de *captatio* din scrisoarea către Rolland: el procedează prin învăluire: se scuză că nu stăpânește limba franceză – într-o limbă franceză, totuși, fluentă, chiar cu elegante efecte de stil – pentru a ajunge, din aproape în aproape, dintr-o figură de stil într-alta și din eufemism în eufemism, la ceea ce îl preocupă cu adevărat: chestiunea unei ideale „înțelegeri universale" și a unei limbi comune ce transcende toate diferențele, de la cele lingvistice și etnice la diferențele de statut social. Mai mult: se mândrește, în stilul său deja recognoscibil, prin care își joacă (auto)ironic modestia (*Mais j'ai eu au moins cette chance d'être né avec la langue qui se fait comprendre même quant on reste muet, immobile*), se mândrește cu faptul că el, cel atât de umil, stăpânește „cel puțin" acel limbaj al inefabilului, singurul care poate intermedia „înțelegerea universală" dintre oameni. Păstrând aparențele unei politeți fără fisură, autorul acestor rânduri își asaltează, deloc ezitant, destinatarul, forțează, parcă, o recunoaștere a arbitrariului distanței dintre ei „pe nedreapta scară socială" și totodată o confirmare a îndreptățirii acestui gest puțin obișnuit prin care un necunoscut, un anonim din lumea largă, un marginal, își ia libertatea de a i se adresa ca de la egal la egal scriitorului consacrat, situat tocmai la celălalt capăt al „scării sociale". Și îi vorbește de la egal la egal tocmai în virtutea unei asemănări ce i se pare esențială: stăpânesc, deopotrivă, această limbă a „înțelegerii universale". Se cunosc, deci, fără să se fi întâlnit propriu-zis într-un plan mundan (*D'ailleurs, vous me connaissez, vous m'avez vécu; et moi, je ne vous connais pas moins, je vous ai vécu également*) – Istrati alunecă aici în metafizică. S-a regăsit în cărțile lui Rolland, simte că aparține spațiului simbolic delimitat de acestea și, în același timp, crede că a înțeles suficiente lucruri despre autorul acestor cărți. Încheindu-și discursul de *captatio* cu o invocare a „iubirii divine" și cu un citat din Rolland despre eroismul de a iubi lumea așa cum este, Istrati își începe, propriu-zis, confesiunea binecunoscută: „Sunt un muncitor, un zugrav, născut în locul unde Dunărea face un cot, ramificându-se în trei brațe, spre a se vărsa în Marea Neagră. Am văzut lumina zilei exact acum treizeci și cinci de ani, dintr-o nemuritoare țărancă română și un contrabandist grec, pe care nu l-am cunoscut deloc"; urmează o povestire scrisă după toate regulile artei literare.

O întâmplare nefericită face ca ziariștii de la „Tribune de Genève" să se fi înșelat și Romain Rolland să nu rămână mai mult de o zi la hotelul genevez, de unde scrisoarea necunoscutului Istrati se întoarce, câteva zile mai târziu, cu mențiunea „plecat fără adresă".

[4] *Studenții noștri*, articol din 1909, loc cit. (a se vedea și capitolul *Tânărul Panait Istrati: publicistul socialist*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Ultime cuvinte" care prefațează o operă

În primăvara lui 1920, Istrati se mută temporar la Paris, pentru ca toamna să-l regăsim la Nisa, în căutarea unor mijloace de subzistență, profund demoralizat. În această stare, scrie, în ajunul Anului Nou 1921, o a doua confesiune către Romain Rolland, cu trei zile înainte de tentativa sa eșuată de sinucidere din Parcul Albert I. O scrie, dar nu o va mai duce la poștă, o va așeza lângă prima – care-i fusese returnată –, într-un sertar. Textul (întins, din nou, pe multe pagini) se intitulează *Dernières paroles* și are o tumură sumbru-testamentară, ceea ce nu ne împiedică, totuși, să observăm, și cu această ocazie, câtă vitalitate și câtă putere de revoltă ascunde scriitura disperării istratiene. Luându-l din nou ca martor al nefericirii sale pe autorul lui *Jean-Cristophe*, Istrati declară că nu dificultățile vieții de zi cu zi îl îndeamnă să părăsească această lume, ci motive mult mai serioase, cel mai important fiind acela că nu mai crede în posibilitatea prieteniei. Urmează, formulat insidios, un reproș (Istrati bănuind că scrisoarea din 1919, necitită, i-a fost returnată din cauză că destinatarul nu a avut suficientă disponibilitate sufletească pentru a-i deschide ușa unui necunoscut):

> „Pourtant je pars sans vous garder rancune, je pars en vous aimant comme au plus beau de nos jours. Je sais que votre cœur est bon et généreux, et que le mal ne vient que d'un raisonnement défectueux; vous ne savez pas que l'amitié vous honore en vous demandant la moitié de votre sang, précisément parce que alors elle est de celles qui peuvent donner la dernière goutte sans demander jamais rien"[5].

E retorica unor așteptări înșelate, a unei iubiri trădate – cu atât mai neobișnuită cu cât cel căruia i se reproșează această „trădare" e pe deplin inocent, nu are nici măcar cunoștință de existența celuilalt, a „victimei". Frustrată, întreaga nevoie de afecțiune a omului bolnav, singur și aruncat de destin la marginea societății se canalizase către o himeră, învestise o *absență* cu atributele unei prezențe certe. Istrati i se adresase unui Romain Rolland imaginat de el, *Omul* și *Prietenul* cu majusculă (cum va repeta de nenumărate ori), luând o ficțiune construită de conștiința și de sensibilitatea sa exacerbată drept o realitate. Rolland, așa cum și-l imaginase citindu-i cărțile, *ar fi trebuit* să răspundă mesajului său tumultuos printr-un gest asemănător. Răspunsul n-a venit. Ceea ce face viitorul autor al *Chirei Chiralina* este ca, printr-un mecanism de autoreglaj (desigur, inconștient), să-și inventeze, într-un moment de criză existențială, un salvator. Dar să-l inventeze cu adevărat, făcând ca simplele cuvinte – și dorințele de dincolo de ele – să instituie o realitate.

Istrati concepe a doua scrisoare către Romain Rolland, dar nu mai crede că ar avea rost să i-o expedieze. Și totuși, formal, i-o adresează. O scrie ca pe un dialog purtat cu cineva care, rămas într-un fel de penumbră, se încăpățânează să nu

[5] Panait Istrati, *Dernières paroles*, în *Correspondance integrale Panaït Istrati–Romain Rolland. 1919–1935*, ed. cit., p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

răspundă. O ramă confesiv-eseistică – despre dragoste, prietenie, revoltă și despre arta care nu valorează nimic în absența acestora – încadrează o narațiune, livrată ca autobiografică, a unor aventuri pe jumătate existențiale, pe jumătate livrești trăite cu ani în urmă (în 1907), în Alexandria Egiptului, pe când cel care povestește era tânăr, voiaja fără țintă de la un port la altul și, mort de foame, citea cu febrilitate *Învierea* lui Tolstoi, cumpărată cu ultimii săi bani, confiscat de complicațiile sufletești ale lui Nehliudov. Istrati istorisește toate aceste lucruri în ajunul unui gest disperat, convins că sunt ultimele pagini pe care le scrie; și, totuși, dincolo de frazele patetice care o prefațează și o încheie, narațiunea sa se desfășoară tacticos, în registrul unui calm suveran, conturând personaje (evreul Herman Binder, de exemplu) și, mai ales, o atmosferă, ca și cum nu ar fi un text testamentar, ci un promițător preambul la nenumărate alte asemenea povestiri. Istrati are conștiința vocației sale scriitoricești dinainte de întâlnirea cu Romain Rolland. Dacă va pretinde, cu diferite ocazii, contrariul, va face asta doar ca strategie de *captatio*, punând la lucru o întreagă recuzită a mărcilor modestiei – convertite, într-o a doua instanță, în structuri antifrastice. Gândul său, atunci când scrie *Dernières paroles*, este, prin urmare, acela de a îmbrăca pentru ultima oară veșmintele scriitorului – ale unui virtual scriitor, ucis de obsesia lipsei de orizont și de incertitudinea ce privește posibilitatea artei de a schimba în bine viața oamenilor. Am mai întâlnit, de altfel, această idee și în publicistica tânărului Istrati (o vom întâlni în toată opera sa)

> „Le reste? Le reste je l'emporte avec moi dans la tombe, car je ne vous ai montré que deux maillons d'une longue chaîne... Et puis? À quoi bon de la faire connaître? La longue et douloureuse histoire du martyrologe humain – en commençant avec les esclaves qui ont élevé les Pyramides [...] – a-t-elle jamais, au grand jamais, appris quelque chose aux hommes? Je ne vois aucun changement, sinon celui fait en pire. Et vous voulez me faire croire que ma faible parole retentira avec plus de succès dans ce désert épouvantable?"[6]

Sfârșitul anunțat se amână, din fericire. Cercetările poliției în marginea acestui caz de suicid scot la iveală – abandonată într-un sertar, în locuința lui Istrati – scrisoarea din 1919 către Romain Rolland. Trimisă (fără știrea lui Istrati) la redacția revistei „L'Humanité", scrisoarea ajunge în mâinile lui Fernand Desprès, care, la rându-i, i-o remite, în fine, adevăratului destinatar. Fernand Desprès este acela care insistă pe lângă Rolland, inițial reticent, să-i răspundă nefericitului anonim de la Nisa, în legătură cu care *Le Petit Niçois* titrase: *Un sujet roumain se tranche la gorge devant le monument du centenaire. Son état est très grave.* Și tot Fernand Desprès – nicidecum Rolland, cum se tot repetă – este acela care folosește, apropo de Istrati, sintagma de „Gorki român" (într-o scrisoare din 14 martie 1921 adresată lui Rolland), notând totodată această frază esențială pentru scrisul istratian: *Même s'il n'écrivait qu'un seul livre: le récit de sa vie, il laisserait une œuvre qui ne pourrait pas passer inaperçue.*

[6] *Ibidem*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O relație asimetrică

Prima scrisoare a lui Romain Rolland către Istrati (din 15 martie 1921) e redactată pe un ton prietenos, dar reținut, oarecum sec, sceptic, deși s-ar vrea încurajatoare pentru interlocutorul necunoscut. Frazele, în general scurte, ușor convenționale, țin la distanță și vehiculează generalități despre „viitorul umanității" și datoria morală de a nu abandona lupta de fiecare zi cu viața, chiar dacă „știm bine că omenirea se va stinge":

> Vous me questionez sur l'avenir de l'humanité? Je ne suis pas un prophète. Je suis un homme véridique et je ne fais pas des prédictions. [...]
>
> La victoire ou la défaite de l'humanité n'est pas écrite à l'avance. Elle se fait chaque jour. Elle dépend de chacun de nous – de chacun de ceux qui portent en eux quelques étincelles de la grande Force. C'est donc un motif suffisant pour ne jamais s'abandonner, tout qu'il reste un souffle de vie. [...]
>
> Mais ce n'est pas tout; et *il faut apprendre à voir plus haut, plus loin que l'humanité*. Victoire ou défaite, nous savons bien qu'un jour, l'humanité mourra. Et la victoire d'une heure, qu'est-elle en présence de l'immensité béante de la mort?" [*s.m.*].

Pentru lucidul, voluntarul Rolland, a vedea lucrurile dintr-o perspectivă mai înaltă, dincolo de finalitățile imediate sau îndepărtate ale umanității, înseamnă a te angaja cu toată energia în trăirea unui prezent care, „sub o grămadă de mizerii și de suferințe" (*sous un amas de laideurs et de souffrances*), camuflează nu altceva decât „eternitatea": *Il faut que vous sentiez l'éternel qui est dans le présent*, i se recomandă lui Istrati. Și mai departe:

> „Vous ne devez pas quitter la vie, avant d'avoir épuisé les tentatives pour vous réaliser dans des œuvres qui vous survivent les rêves, les vies disparues, les passions même dont vous avez été l'hôte! Courage!".

Dar cum ar putea un om cu structura mistică a lui Istrati (e vorba de o mistică a totalității și a nelimitării) să se consoleze cu o „eternitate" care nu înseamnă decât omnipotența neantului și cu paleativul unor victorii de o clipă?! Recomandarea rollandiană de a vedea „mai sus, mai departe" vine, de altfel, în contradicție cu ideea de a da prioritate unui prezent suficient sieși. Romain Rolland este, cum se autocaracterizează undeva, „pesimist prin inteligență, dar optimist prin voință" – și întreaga sa operă îl confirmă –, în vreme ce Panait Istrati este, s-ar putea spune, un optimist defetist, cu frapante schimbări de dispoziție. Pe cât de radicale sunt gesturile de care se arată capabil într-o criză de disperare, pe atât de ușor se redresează când primește, nu contează de unde, consolare. Scrisoarea lui Rolland îl readuce, într-adevăr, la viață. Copleșit de a fi fost „recunoscut" (*Il me suffit de me savoir* ***reconnu***) tocmai de scriitorul pe care, cum va ține să repete, nu numai că îl admiră, dar îl iubește, se poate lăsa din nou în voia credinței sale în umanitate și în prietenie:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Quelle est la joie qui peut être comparée à celle que je sens en ce moment? Que désirais-je de plus? La notoriété? Mais, dites-moi, vous qui êtes flatté dans de centaines de lettres, croyez-vous dans une notoriété idéale? Y a-t-il de la franchise et quelque chose de cet amour qui remue les montagnes *dans tout* ce que vous recevez? Ouvrier ignorant, capable de vous ennuyer après une demi-heure de conversation, je vous dresse devant vous et vous offre une vie. Il n'y a pas de sacrifice qu'on puisse me demander et que j'hésiterais d'accomplir sur le champ au nom de cet Amour qui crée la Vie..." (Nisa, 19 martie 1921). [*s.a.*]

Deși e atât de emoționat încât nu mai observă, citind scrisoarea lui Rolland (venită atunci când nu mai spera de mult într-un răspuns al idolului), sau nu vrea să observe niciuna dintre fireștile divergențe – *notre pensée est la même, je pense comme vous* – și deși, adoptând iarăși retorica sa antifrastică (*nota bene*: nu ipocrită, ci antifrastică!), îl degrevează pe Rolland de obligația de a continua schimbul epistolar (*Ne vous croyez pas obligé de me répondre*), Istrati strecoară insinuant o jumătate de reproș atunci când se referă la „sutele de scrisori" pe care bănuiește că autorul lui *Jean-Cristophe* le primește, dar care, spre deosebire de scrisoarea lui, a unui „muncitor ignorant", nu comunică energia acelei „iubiri ce mută munții". Din „toate" scrisorile primite de Rolland (***dans tout*** *ce que vous recevez* – sublinierea îi aparține autorului) lipsește acest suflu de viață, crede Istrati – gelos pe bunăvoința pe care binefăcătorul său le-ar putea-o arăta unora prea puțin merituoși. În ciuda modestiei afișate ostentativ, el are conștiința excepționalității sale morale/umane și se descrie, înainte de orice, prin disponibilitatea de a se sacrifica în numele acelei „Iubiri creatoare de Viață". Restul i se pare superfluu. În mod semnificativ, în textul acesta Istrati vorbește exclusiv despre omul Istrati, nu despre potențialul scriitor. Face doar o aluzie în acest sens – în fraza despre amăgirea unei „notorietăți ideale" (*La notoriété? Mais, dites-moi, vous qui êtes flatté dans de centaines de lettres, croyez-vous dans une notoriété idéale?*). Știm însă un lucru din nenumărate mărturisiri ale sale: că un scriitor incapabil de un sentiment mare nu poate fi un mare scriitor...

E începutul unei lungi, tumultuoase corespondențe. Încurajat, Istrati se va dezlănțui în alte și alte confesiuni, scrise pe un ton care când imploră, când cere imperativ atenția interlocutorului și răspunsuri la diferite întrebări presante. E o relație asimetrică între cei doi: între scriitorul consacrat și scriitorul în devenire. Iar „asimetria" nu se datorează doar evidentei superiorități de *status* a celui dintâi. Cei doi vin din lumi cu totul diferite și, comunicând, constată uneori intrigați acest fapt. De o parte se află educația rațională, formalistă, austeră a Occidentului și retorica reținută, extrem de supravegheată specifică acestei educații; de cealaltă, tumultul vitalist propriu Răsăritului, temător și disprețuitor de reguli prea stricte, percepute ca inautentice, convenționale – la rigoare, inumane –, împreună cu o retorică a sentimentului dezlănțuit, a trăirii ce se cere, fără întârziere, comunicată. Într-un text

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

omagial dedicat, în 1926, lui Rolland[7], Istrati ironizează o mărturisire a lui Pierre-Jean Jouve potrivit căreia resimte „o oarecare sfială când e vorba să spună unui prieten cât îl iubește":

> „Da, așa se petrec lucrurile în Occident. Ceea ce nu m-a împiedicat să-i mărturisesc lui Jouve, ca și altor prieteni de azi, cât îi iubesc. Și pot să afirm că au fost fericiți să audă de la mine și apoi să mi-o spună și ei înșiși... atât cât spiritul civilizației occidentale le-o îngăduie. Să iubești din toată inima un om și să-ți fie teamă să i-o spui, să i-o dovedești, ar însemna să fii sărac cu duhul, apoi foarte sărac, foarte fericit și foarte nefericit, toate la un loc, ceea ce nu-i în genere cazul în Occident".

Scrisorile lui Istrati (expediate, în anumite perioade, una după alta, în zile consecutive, uneori chiar două scrisori pe zi...) sunt lungi, patetice, confesiunea transformându-se, de la un punct încolo, în proză sau în eseu. Ele iau adesea turnura unor mărturisiri pasionale, ilustrând – dacă recurgem la exercițiul „lecturii inverse" – majoritatea figurilor discursului îndrăgostit descris de un Roland Barthes. Răspunsurile lui Romain Rolland sunt mai totdeauna scurte, sobre, reținute, trădând adesea contrarierea. Excedat de prea numeroasele mesaje venite dinspre noul său prieten, i se întâmplă uneori să-și dezvăluie fără echivoc iritarea: el însuși cu o constituție fragilă, deseori bolnav, acaparat de diferite obligații (între care și întreținerea unei corespondențe devoratoare de energie, care vedem azi, ocupă zeci de volume...) și de necesitatea – care pentru el e vitală – de a scrie, după un program riguros, Rolland se simte hărțuit de scrisorile lui Istrati, de neliniștile acestuia, de întrebările pe care le formulează ca pe tot atâtea somații parcă. De cealaltă parte, Istrati i se adresează lui Rolland de la egal la egal, adică „de la suflet la suflet", ca între „oameni asemenea" și totodată ca unui „mare prieten"; detectăm chiar o oarecare trufie în pasajele în care ironizează, de exemplu, vanitățile literaților și literatura care nu vorbește – cu sinceritate, cu patetism – despre sufletul celui care scrie. E suficient fie și numai să comparăm formulele de început și de sfârșit folosite de cei doi scriitori în corespondența lor pentru a constata cât de diferite sunt temperaturile la care scriu. În timp ce Rolland își începe, invariabil, scrisorile prin *Cher Istrati* sau *Mon cher Istrati*, pentru a le încheia prin formule standard (*Bien cordialement*, *Votre cordialement dévoué*, *Je vous serre cordialement les mains*, *Amicalement à vous*, *Bien cordialement à vous*), Istrati se exprimă mai călduros și e mai inovativ în interiorul convenției epistolare – bineînțeles, în limitele impuse de rigorile genului și de uzanțele sociale –, recurgând la variante îndrăznețe: se adresează cu *Cher Âme*, *Mon cher ami*, *Mon bon ami*, *Cher et grand ami*, încheind prin *Votre fils (Istrati)*, *Votre tout dévoué*,

[7] Panait Istrati, *Cei „trei" Rolland ai mei*, text apărut inițial sub titlul *Le trois phases de mon Romain Rolland*, într-un volum omagial din 1926, *Liber Amicorum Romain Rolland*, reluat în Panait Istrati: *Trei decenii de publicistică. Între banchet și ciomăgeală*, ed. cit., p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Votre pèlerin dévoué, *Votre heureux*, *Je reste votre très humble et très dévoué admirateur* sau *À vous, je vous reste obligé par tout le reste de mes jours et je vous embrasse les mains*. Într-o scrisoare din 27 decembrie 1921, Romain Rolland notează:

> „Vous êtes un passionné, Istrati. C'est votre essence. Vous exigez de la vie, vous exigez de l'amour, vous exigez de l'amitié... Et certes, elles et ils vous ont constamment refusé ce que vous réclamez d'eux. [...] Mais quel droit un homme a-t-il d'exiger d'un autre être ou de l'ensemble des êtres, de la vie? Et par le fait qu'un être aime, a-t-il droit à l'amour? Aucun".

Un mesaj nu tocmai pe placul lui Istrati – care, în corespondența cu Rolland, uzează constant de figurile unui discurs îndrăgostit, în sensul cel mai larg al termenului: se consideră „fiul spiritual" al lui Rolland, „creația" acestuia (și nu osteneşte să o declare), vede în confratele său de departe nu doar un „mare prieten", ci „Omul", în tot ce are acesta mai bun. Ceea ce nu-l împiedică, însă, atunci când prietenul nu-i răspunde aşa cum şi-ar fi dorit, să treacă de la idealizare la suspiciune şi la reproş – contradicție pe care, cu justețe, Rolland i-o semnalează:

> „Vous ne me voyez *pas du tout* comme je suis. Tantôt vous m'exaltez en me faisant à l'image de votre idéal. Tantôt vous me voyez vide et vidé. Je suis un vieil homme de 56 ans, plus vieux que mon âge, par ma mauvaise santé. [...] Je ne vis plus que dans le rêve de mon esprit: mon oeuvre de création. [...] Une correspondance nombreuse et incessante, et mon propre travail, me prennent tout mon temps" (27 decembrie 1921) [*s.a.*].

Mustrarea atrage după sine un întreg val de lamentații ale unui Istrati contrariat, lezat, încercând să instituie o mică tiranie în relația cu maestrul său (care, însă, ştie întotdeauna să pună lucrurile la punct, cu blândețe sau cu severitate):

> „Je ne pourrais pas lire tous les jours une nouvelle lettre de vous qui contiendrait ce que contient la dernière. Si vous écrivez à tous vos correspondants de pareilles lettres – à moins que cela ne vous soit familier, à moins que ne vous soyez donc un homme unique – votre cerveau et votre cœur ne pourront pas tenir longtemps" (Nisa, 29 decembrie 1921),

rânduri ambigue – indignate şi prevenitoare în acelaşi timp – urmate de o insinuare nu tocmai benignă:

> „Le douloureux c'est que, dans la frivolité que cache la plupart des admirations, on vous comprend et on vous prend comme un homme de la taille, ou plutôt du calibre d'un homme des siècles passés, d'un Voltaire, d'un fabricant de lettres, d'un parsemeur d'ironies, d'axiomes ou des paradoxes qui éludent les problèmes de la vie au lieu de les résoudre. Mais je crois qu'à ceux-là vous répondez par une juste silence".

Repetatele încercări ale lui Rolland de a-şi tempera ucenicul se lovesc de incapacitatea acestuia de a fi altfel decât pasional şi efuziv. Pe o carte poştală din 29 decembrie 1921, acesta din urmă scrie: *Au meilleur des hommes: à celui qui aime sans être aimé, lui offre son cœur et sa pensée*. Răspunsul celui căruia îi sunt

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adresate aceste cuvinte călduroase soseşte trei săptămâni mai târziu, pe 18 ianuarie 1922, şi e de o glacialitate deconcertantă:

„Vous vous trompez sur mon compte comme sur celui de tant d'autres. Je sais le prix des affections sincères; mais je ne cherche pas des affections, je cherche les œuvres. Je n'attends pas de vous des lettres exaltées, j'attends de vous des œuvres".

Cărţile „aşteptate" de exigentul magistru nu vor întârzia prea mult să apară. Între două lucrări de zugrav sau la sfârşitul unei zile în care şi-a câştigat existenţa făcând fotografii pe Promenade des Anglais, la Nisa, Istrati începe să scrie cu o oarecare constanţă şi să schiţeze planul a ceea ce avea să fie opera sa – inegală ca valoare, dar coerentă cu sine şi delimitând un teritoriu ficţional memorabil – construită în jurul a două mari axe, „viaţa", respectiv „povestirile" lui Adrian Zograf, între care naraţiunea istratiană gravitează neîncetat, nehotărâtă dacă să îmbrace până la capăt o formă cvasi-autobiografică sau să se obiectiveze, într-un exerciţiu ascetic de punere între paranteze a unui ego prea tiranic. Este una dintre temele corespondenţei dintre Istrati şi Rolland, cel de-al doilea asumându-şi, cu un calm flegmatic şi cu siguranţă de sine, rolul de magistru în faţa unui ucenic cu mari înzestrări literare, contrabalansate de neglijenţe proprii autodidactului, totodată rebel şi sâcâitor printr-o afecţiune pe care ţine să şi-o exprime prea des.

Unei scrisori din 26 martie 1921 (trimise de la Nisa), Istrati îi ataşează o povestire în maniera unui Jack London, decupată din seria, deja amplă, a amintirilor dintr-o viaţă de vagabondaj prin lumea largă (*Une rencontre/O întâlnire*[8]). (A doua zi, pe 27 martie, îi apare în „L'Humanité" prima proză în limba franceză, *Nicolaï Tziganou.*) Scrisoarea – una dintre cele semnate prin *„Votre fils, Istrati"* – e scurtă, spre deosebire de cele anterioare: bolnav de pneumonie, autorul ei se plânge că nu a avut puterea să-şi încheie povestirea şi îi cere lui Rolland să-i spună „cu toată sinceritatea" (*en toute franchise*) dacă are rost să continue să scrie în franceză, neuitând a-i aminti de rolul său providenţial (*N'oubliez pas que votre apparition sur le chemin de ma vie a été comme la lumière et la liberté pour l'homme emprisonné*):

„Je n'ai aucune confiance dans mon français et si vous êtes de mon avis, alors je plie la tête et je laisse la route libre. [...]

Je vous aimerai et je croirai dans vos révélations même si vous m'écrivez par retour du courrier: – «Cher Istrati, jette-toi dans la mer!»".

Două zile mai târziu, revine cu o epistolă mai lungă, presărată cu lamentaţii, implorând deopotrivă sinceritatea fără menajamente şi bunăvoinţa celui pe care

[8] Găsit în arhiva Romain Rolland, textul e publicat în nr. 4/1971 din „Manuscriptum", în traducerea lui Alexandru Talex – versiunea franceză apărând în nr. 14/1979 din *Cahiers Panaït Istrati* –, şi inclus în volumul *Le Pèlerin du cœur*, îngrijit de acelaşi Alexandru Talex (Gallimard, 1984).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

declară că îl admiră nu în virtutea „perfecțiunii literare a operei" sale, ci pentru că acesta e – frază subliniată în text de autor – „singurul om de litere care a știut să plângă cu lacrimile" altcuiva: *„C'est parce que vous êtes le seul homme de lettres qui ait su pleurer avec mes propres larmes sur une vie qui ne peut pas être que telle qu'elle est"*. Probabil așteptat, sperat, răspunsul încurajator sosește în ziua imediat următoare, pe 29 martie (împreună cu formularea unei îngrijorări în privința sănătății fragile a noului prieten): greșelile de limbă, ușor de corectat de orice redactor, nu sunt un impediment atâta vreme cât Istrati are un stil al său (*„le don du style"*); iar din „sacul cu amintiri" al autorului – „o seamă de lucruri interesante, dar de valoare diferită" – se detașează cele care se hrănesc din pasionalitate și reverie (ceea ce nu-l va împiedica ulterior pe Rolland să-i recomande ciracului său o ascetică „obiectivare"...): *moins* ceux *que vous avez vus que* ce *que* vous *avez senti – vos passions et vos rêves* [*s.a.*]:

> „Là est certainement votre force – dont il faut bien se garder d'user indiscrètement, et sans nécessité profonde – mais qu'il est bon de connaître.
>
> Le reste – (le récit, les dialogues, les personnages extérieures) – est naturel et vivant, mais moins frapant, moins individuel: vous risquez de vous rencontrer sur ce domain artistique avec des écrivains d'une extrême virtuosité, naturelle (comme Gorki), ou apprise. Ce sera toujours intéressant; mais votre supériorité se montre mieux dans l'émotion personnelle".

Observații în bună parte juste, urmate de câteva rânduri normative destinate prozatorului în devenire:

> „Tout dépend ici de la puissance originale des types que vous réproduisez. Ici, le choix est important. Comme toujours en art. Le premier principe de l'artiste doit être: entre dix ou vingt sujets à sa disposition, choisir toujours celui: 1) qui s'impose le plus par sa profondeur d'humanité; 2) pour lequel il est spécialement élu".

În fața acestei „confirmări" a talentului său (*la confirmation de l'existence en moi de ce Divin qui a crié et a secoué mon être chaque jour, chaque heure, chaque instant*) – confirmare de care, ridicându-și puțin masca modestiei, mărturisește că nu s-a îndoit nicio clipă și pe care, de altfel, o aștepta de douăzeci de ani (*rappelez-vous le passage quand je lisais des vers à ma mère à l'âge de 17 ans*) –, Istrati notează pe 31 martie 1921:

> „Je suis écrasé non par cette confirmation que je n'ai jamais douté et que j'attends depuis vingt ans [...]. Non! Cette confirmation m'est agréable parce qu'elle vient **de vous**. Mais ce qui me remplit les yeux des larmes passe par dessus ma vanité et touche mon sentiment de reconnaissance, et cela" *c'est le dévouement paternnel que je n'ai pas connu et que vous me montrez*" [*s.m.*].

Despre sfaturile literare propriu-zise din scrisoarea lui Rolland, Istrati nu spune, în mod bizar, un singur cuvânt. Vor urma alte și alte eșantioane prozastice supuse examenului critic al „marelui prieten" (un studiu genetic al textelor istratiene ar găsi în corespondența cu scriitorul francez un material foarte bogat) și, odată cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestea, noi reconfirmări. Rolland va semnala de fiecare dată „inegalități" de atitudine și de expresie, va face sugestii pe marginea manuscriselor și nu va înceta să aprecieze superlativ (ca într-o scrisoare din 17 aprilie 1921) „ampla, sănătoasa și proaspăta sensibilitate" a unor pagini ce amintesc de *Confesiunile* lui Rousseau. Când relația epistolară și umană a celor doi scriitori va intra într-o altă etapă (după întâlnirea lor concretă, față în față, de la sfârșitul lui octombrie 1922), „modestul Istrati" va îndrăzni, cu toate precauțiile considerate necesare, să-și arate uneori iritarea față de unele observații ale „tatălui" său spiritual, copleșit de formulele imperative și de prea numeroasele fraze care încep cu un autoritar, constrângător „trebuie", abia stăpânindu-și mici ironii:

> „Je vous aime surtout quand vous me récommandez de couper le «cordon ombilical» et de cacher le «moi», le «ma vie» et tous les «mes»!" (22 decembrie 1922).

Altminteri, Istrati va declara mereu că fără mâna pe care i-a întins-o Rolland nu ar fi devenit scriitor, recunoscător pentru a fi fost „pescuit în apele profunde ale oceanului social de pescuitorul de oameni de la Villeneuve"[9]. Prietenia cu Rolland, promisiunea – pe care s-a simțit dator să o respecte – că nu-și va îngropa talanții, din lipsă de voință sau dezgust de viață, au fost pentru Istrati providențiale:

> „Sunt opera lui. Pentru a putea trăi a doua mea viață, aveam nevoie de stima lui, și pentru a putea obține această stimă caldă, amicală, el îmi cerea să scriu"[10].

Totuși, gândul că, în absența preocupărilor sale scriitoricești, nu ar valora foarte mult doar prin calitățile sale umane în ochii unui Rolland, îl neliniștește și îi sporește suspiciunea față de ceea ce crede el a fi dezumanizarea artei. Nemulțumire vecină cu revolta, stare pe care nu se sfiește să i-o împărtășească (într-o scrisoare din 26 februarie 1923) prietenului și magistrului său, uzând, așa cum procedează adesea, de o analogie îndrăzneață:

> „Je n'ai qu'un regret: c'est de voir l'art s'y mêler et m'attribuer un intérêt que je n'ai point, car *j'aurais voulu être pour vous ce qu'une belle femme sans parure est pour l'amant de haute envergure sensuelle*. Dites-moi, mon ami, si je n'avais pas ce néfaste collier que vous me jetez aimablement autour de mon cou, ne resterait-il plus rien de moi? Ne représenterais-je plus rien pour la vie, pour le cœur de l'homme, pour son esprit?
>
> Est-il besoin d'être créateur pour avoir le droit d'être chauffé par le solei d'un grand cœur" [*s.m.*].

Cu câteva săptămâni înainte (pe 11 ianuarie 1923), într-un text în care amintea din nou de moartea mamei, de tentativa de sinucidere din urmă cu doi ani și de a doua

---

[9] Panait Istrati, într-o notă ce însoțește (împreună cu celebra prefață a lui Romain Rolland) romanul *Chira Chiralina* – vezi și Panait Istrati, *Opere*. I. *Povestiri. Romane*, ed. cit., p. 661.

[10] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sa naștere, produsă în momentul când a început să scrie, încurajat de „afecțiunea celui mai viu om de litere al epocii noastre" (*l'affection de l'homme de lettres le plus vivante de notre époque*), îi declarase lui Rolland că numai și numai dragostea pentru el îl determină să scrie. Forțând – pentru a câta oară?! – nota, încheia un pasaj despre dezinteresul său față de glorie și față de arta fără umanitate cu o exclamație echivocă, poate, în sinceritatea ei: *Je vous aime, mon ami Rolland*:

> „Jour et nuit [...] vous travaillez pour les hommes. Je sais que vous le faites par necesité morale et avec foi, mais moi, je n'ai plus cette nécessité, ni cette foi. *Pourquoi écris-je alors?*
>
> *Eh! bien: pour vous! Oui, pour vous seul.* Voulez-vous la preuve la plus éclatante? La voici: dites-le moi demain que tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent ne vous intéresse plus, et je brûlerai tous les manuscrits! [...]
>
> Je me jette sur le papier avec l'espoir de vous gagner, de vous gagner non pas à mon art, que j'ignore et qui m'est bien indifférent, mai à mon coeur, à l'affection".

Să nu-l credităm, însă, până la capăt pe Istrati atunci când se arată ezitant și neîncrezător în propriul scris ori chiar în rostul literaturii, în general. *Je suis né avec le désir et la faculté de vivre et d'approfondir les Lettres, rien que les Lettres, mon seul élément* – afirmă foarte hotărât într-o scrisoare din 12 aprilie 1921. Că are conștiința propriei vocații literare o arată foarte bine primele două texte adresate lui Rolland și, până la urmă, chiar faptul că s-a putut gândi la autorul lui *Jean-Cristophe* ca la un interlocutor. Rămâne de văzut câtă concreteţe și câtă abstracțiune încap în portretul ideal al unui Rolland construit imaginativ de Istrati, într-un moment de criză existențială. Căci, e limpede, autorul nostru se atașează la început de o abstracțiune, din nevoia de prietenie și de comuniune, așa cum trubadurii medievali pretindeau a se fi îndrăgostit de chipul unei regine inaccesibile, întrezărit abia câteva clipe la un turnir cavaleresc sau numai imortalizat într-un tablou. În realitatea imediată, Rolland e un necunoscut pentru Istrati; într-un plan virtual, el capătă toate atributele Omului ideal și ale Salvatorului – cu argumente, evident, livrești. Dar vitalul Istrati investește aceeași pasionalitate și în viața adevărată, și în aceea imaginată, până acolo încât cele două dimensiuni ajung să se confunde; abstracțiunea dobândește, pentru el, carnație, iar virtualul, toate semnalmentele celei mai palpabile prezențe. Romain Rolland începe prin a fi un „personaj" în textul lui Istrati (în prima scrisoare și în *Dernières paroles*), din care trece, la un moment dat, în *ficțiunea vieții* acestui autor.

Discursul „inimii" față cu discursul rațiunii

După o foarte scurtă perioadă de euforie provocată de primirea primelor scrisori ale lui Rolland, Istrati se instalează din nou într-o criză existențială. Ieșind din Spitalul Saint-Roche (de la Nisa), unde fusese internat în urma încercării de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sinucidere, își reia, în primăvara lui 1921, activitatea (cvasiilicită) de fotograf pe Promenade des Anglais, reconfortat de mesajele de simpatie venite din partea scriitorului francez. Își dă seama însă repede că nu se poate mulțumi cu o simpatie pe care, în anumite momente, o bănuiește condescendentă; vrea mai mult, vrea, la modul utopic-absurd, „totul" – întreaga afecțiune a noului prieten. Se hrănește totodată din această insatisfacție acut resimțită și începe să scrie. Existența cotidiană nu-i procură, nici ea, prea multe bucurii. E bolnav, singur – în mai divorțează oficial de Janeta Maltus (fosta soție a prietenului Ștefan Gheorghiu) –, trăiește la limita subzistenței, deși muncește de dimineața până seara, nemairămânându-i timp și energie pentru scris, și în această stare de spirit îi scrie lui Rolland:

> „Savez-vous quel est le crime le plus grand? Ce n'est pas la guerre: les imbéciles peuvent crever; ce sont eux qui lèvent au pouvoir les démagogues et créent les chaînes qui nous serrent. Le crime le plus grand c'est de rendre odieux le travail au travailleur, au travailleur qui veut vivre pour goûter les Grandeurs de la Vie!... (...) je ne veux pour mon estomac qu'un morceau de pain, mais pour mes yeux je veux le monde entier" (Nisa, 12 aprilie 1921).

Dintr-un post-scriptum sobru al unei scrisori istratiene din 20 aprilie aflăm că Rolland i-a făcut cadou fotografului-scriitor un obiectiv pentru aparatul de fotografiat. Obiect simbolic, s-ar zice, menit nu numai să-i ușureze întru câtva existența, ci și să-i reveleze, la dimensiuni mai grăitoare, „urâțenia acestei lumi"; pe 9 mai 1921, Istrati se teme că s-ar putea „îneca" în „banalitatea înconjurătoare":

> „Pas un visage, pas une parole intelligente, pas un œil compréhensif. Planté à côté de mon appareil, sur la Promenade, mon regard fouille en vain le flot de promeneurs; et la laideur de ce monde s'étend jusque sur la belle nature. Je n'aime plus Nice, tout me semble sec comme le cœur de ces passants. Je voudrais me trouver de nouveau sur quelque sentier isolé de la Suisse, vers la tour d'Aï, vers le Suchet, la Vallée de Joux, ou Sainte-Croix".

Din 9 mai până la 22 decembrie 1921, Istrati se adâncește, fără nicio explicație, în tăcere. În ajunul Crăciunului, reia, cu declarații de devot, corespondența întreruptă intempestiv: Rolland e „unicul" său „punct cardinal" (*Vous êtes l'unique point cardinal vers lequel ma pensée tourne incessamment*), Înțelegerea personificată (*Je suis persuadé que vous êtes, aussi, tout Compréhension*). Începută printr-o strategie de *captatio*, scrisoarea oferă, în treacăt, o explicație a absenței: luând cu sine aparatul de fotografiat, Istrati a colindat luni de-a rândul prin zeci de sate din Alpii Maritimi și, în clipele de răgaz, și-a notat „sentimentele, gândurile, bucuriile și tristețile", cu speranța ca, la întoarcere, să-i poată prezenta magistrului *quelques enfants bien lavés, peignés et endimanchés*. Reîncep apoi lamentațiile: Marcel Millet i-a respins niște texte (cu motivația că *viața e mai complexă decât o profesiune de credință*), iar Pierre-Jean Jouve, „cel mai bun prieten al lui Romain Rolland" (!), nu i-a răspuns la o scrisoare trimisă în urmă cu patruzeci de zile. O serie de considerații generale (împachetate în fraze prevenitoare) despre artistul care trebuie să fie un apostol au, în contextul acesta, o bună doză de echivoc, conținând în subtext abia disimulate reproșuri:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Aujourd'hui je sais, au prix des suffrances, que l'Art, c'est une blague si l'artiste n'est pas un apôtre [...]. Pouvez-vous me dire avec quel coeur vous écoutez les oeuvres d'un Saint-Saëns égoiste? Pouvez-vous m'expliquer comment un homme qui veut élever des louanges aux plus nobles des sentiments humains puisse pratiquer un égoïsme bas? [...] Peut-on être artiste et homme dur envers son prochain faible? (...) Ou peut-être l'artiste n'est qu'un fabricant d'émotions?

[...] J'ai cru dans la famille des hommes à grand coeur, enchaînés à travers les espaces, imprégnés d'altruisme, prêts au sacrifice... et je m'aperçois, à 37 ans, que ces vertues ne sont pratiquées que par les ivrognes et les prostituées".

Cu teama de a nu fi judecat prea dur pentru asemenea fraze necenzurate, Istrati mai trimite o scrisoare chiar a doua zi, încurcându-se și mai mult în explicații:

„Vous verrez que la cause matérielle de ma brusque décision de vous quitter a été la lettre ci-jointe où je vous demandais un secours pécuniaire. Cela me sembla un sacrilège et j'ai retenu la lettre, me l'adressant à moi-même. Je sais, depuis, que vous m'avez secouru quand même. C'est avec votre argent que j'ai pris le chemin des Alpes et gagné ma vie pendant toute l'été. [...]

L'argent ne joue aucun rôle, devant mes yeux, dans les relations entre hommes d'esprit, sinon celui de prêter secours à tout homme en détresse, même à un ivrogne. [...]

Ne me méprisez pas, je vous en prie".

Din 22 ianuarie, când îi scrie lui Rolland sub pretextul de a-i cere să-i recomande „un bun biograf al lui Balzac", până pe 16 iunie 1922 urmează o nouă sincopă epistolară. La mijlocul lui aprilie, Rolland îl anunță că se mută din Paris, lăsându-i adresa lui Martinet și a lui P.-J. Jouve (*ils sont de vrais amis*) și sugerându-i să ia legătura cu redacția revistei „Clarté". Mesajul nu-i parvine, însă, la timp lui Istrati, care se hotărâse, la rându-i, să părăsească Nisa pentru a se stabili mai aproape de idolul său. *Ici c'est mon tort: j'aime toucher ce que j'adore! Et, (présomption), par mon cœur je me crois digne des plus grandes amitiés: vous me l'avez prouvé* – îi scrisese acestuia pe 22 ianuarie. Pe 5 mai, descinde la Paris, venit – cum ține să sublinieze în scrisoarea din 16 iunie – „special" pentru a-și întâlni magistrul multiubit (*expressément pour vous*), fără vreun gând ascuns (*aucune intention ambitieuse, aucun but intéressé, aucune pensée matérialiste, de près ou de loin*), animat numai de „o dorință pură, castă, impregnată de dragoste: *le désir pure, chaste, imprégné d'amour, de vous regarder en face et de tremper mon énergie chancelante dans votre inépuisable foi*. Sună, deci, emoționat la intrarea locuinței scriitorului, din Rue Boissonade (nr. 3), dar acolo află de la un portar, care îi vorbește pe un ton glacial că acesta plecase în Elveția. Se simte mai nenorocit decât „jucătorul care iese «curățat» din joc" sau – iarăși o comparație inflamat-excentrică – decât „amantul care primește o scrisoare de despărțire". Două săptămâni mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

târziu, când Pierre-Jean Jouve (cu care se împrietenise între timp) îi telefonează și telegrafiază de urgență pentru a-i face o invitație la cină, Istrati își imaginează euforic că i s-a pregătit o surpriză și că la dineul cu pricina îl va întâlni, în sfârșit, pe Rolland; numai că, în seara cu pricina, pătrunzând, cu inima strânsă (*l'âme raffermie, petit comme un insecte et immense à engloutir la terre*), în salonul lui Jouve, nu găsește acolo decât pe un domn oarecare (Jouve, mai precis) și cinci femei, persoane pe care le-ar fi schimbat cu plăcere fie și doar cu pălăria celui așteptat (*six personnes que j'aurais volontiers changées contre votre chapeau seul*) – cum vedem, scrisorile lui Istrati către Rolland abundă în denudări ale afectivității:

> „Mon ami, je vous demande, à vous, humblement pardon de cette astuce, mais je ne veux pas paraître meilleur que je ne le suis. Je n'ai pas la même amitié pour tout le monde, et la camaraderie d'un collègue je ne le mets pas dans le même panier que votre amitié, si lointaine soit-elle. Quand j'aime et je me livre, je ne le fait qu'avec Dieu lui-même, dans ses multiples représentations. Et je demande à tout le monde de me traiter de la même façon: si je ne remplit pas le coeur de quelqu'un, qu'on me fasse grâce d'une amitié condescendante, et si ma vie doit abutir à une brillante médiocrité, que l'on m'étouffe dans le germe" (Paris, 16 iunie 1922).

Din Elveția, de la Villeneuve, unde se retrăsese – împreună cu sora și cu tatăl său – pentru a-și scrie nestingherit cărțile, Rolland răspunde, ca de obicei, acestor efuziuni într-o notă aparent calmă, dar care ascunde o oarecare iritare (*Que cet éloignement actuel ne vous semble pas trop égoïste! Ma santé m'y oblige, dans une certaine mesure; Je vous remercie des sentiments affectueux que vous m'exprimez dans vos lettres. Mais je crains bien, mon cher Istrati, d'être pour vous l'occasion d'une déception nouvelle*). Altfel, îl asigură pe impetuosul său admirator că așteaptă să-i citească manuscrisul promis (deja câteva sute de pagini – avertizase Istrati) și îl sfătuiește ca, la Paris, să facă cunoștință cu Jean-Richard Bloch (*un des rares écrivains français qui aient le feu créateur*) și cu Léon Bazalgette (*au cœur chaud, l'apôtre de Whitmann*), ambii în conducerea Editurii Rieder. Empatic atât cât îi îngăduie cerebralitatea sa rece (fie ea și autoconstruită), comprehensiv la modul condescendent, Rolland mai notează:

> „Pauvre Istrati, que de malentendus auxquels s'est heurté dans notre Occident votre nature plus qu'aux trois quarts orientale! Vous les jugez froids, rétrécis, sans cœur. Et il vous jugent sans mesure et sans équilibre. Vous avez *votre* mesure, à vous. Et ils ont *leur* coeur. Vous êtes, les uns et l'autre, ce que vous êtes. Vous ne vous changerez pas mutuellement. Il faut tâcher de vous comprendre et de vous accepter" (Villeneuve, 25 iunie 1922).

Atitudinea rezervată a scriitorului de la Villeneuve atrage – în mod previzibil deja – o nouă serie de contraargumente, din recuzita sentimentală binecunoscută. Într-o singură zi (30 iunie), Istrati redactează două scrisori către Rolland: prima (ironizând „cultul prieteniilor complezente"), pentru a se dezlănțui aluziv împotriva „egoismului" incompatibil cu arta mare și pentru a formula, din nou, autojustificări:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

J'admire Anatole France; vous, je vous aime; a doua, ca să se scuze pentru tonul „dezechilibrat" din precedenta (*c'est de nouveau une lettre enragée*). Înainte de a se retrage, pentru alte câteva luni, epistolierul mai imploră o dată o întrevedere cu scriitorul pe care „nu îl admiră, ci îl iubește":

> „Je pourrais vous aimer toute ma vie sans jamais vous ouvrir la porte, à vous et à d'autres grands amis. J'aime que l'homme se laisse désirer, pour le bien de l'amitié. Si je veux vous voir un jour, cela s'explique: je ne vous ai jamais vu, ni entendu votre voix, ni regardé dans vos yeux".

Villeneuve, 25 octombrie 1922: o întâlnire *hors-texte*

Ajutat material de un prieten inimos – vechi militant socialist, cizmarul Gheorghe Ionescu (pe care îl cunoscuse, prin Alecu Constantinescu, în 1913, când venise prima oară la Paris) –, Istrati se stabilește pentru mai multe luni într-o mică localitate din Île-de-France, la Triel-sur-Seine. Gheorghe Ionescu are el însuși o mare admirație pentru Romain Rolland și, citind în scrisorile acestuia către Istrati considerații mai mult decât favorabile la adresa talentului prietenului său, își oferă necondiționat sprijinul pentru scrierea unor cărți în a căror valoare crede apriori. Pe 4 septembrie 1922, după două luni de tăcere epistolară și patru de luptă cu sine și cu amintirile pe care, ficționalizate, le așterne pe hârtie, Istrati îi scrie, triumfător, lui Romain Rolland despre cartea abia încheiată (patru sute de pagini cuprinzând patru narațiuni ce vor fi publicate separat, după ce vor fi fost rescrise: *Oncle Anghel*, *Kir Nicolas*, *Sotir* și *Mikhaïl*) și despre planurile sale literare, destul de amănunțit expuse. Trei săptămâni mai târziu, Rolland îi răspunde: previziunile sale se văd confirmate, dar se simte dator să-i semnaleze mai tânărului prieten și deficiențele – de frazare sau de construcție – ale prozei sale; a făcut, de altfel, numeroase corecturi și sugestii pe marginea manuscrisului, care altfel n-ar putea fi publicat nicăieri:

> „Vous savez très mal le français – ce qui est naturel, et non seulement les pages sont criblées de fautes d'ortographe et de syntaxe [...] – mais souvent ce sont les constructions mêmes qu'il faudrait refaire"; „Laissant de côté cette question d'écriture, je vous dirai aussi que les divers chapitres sont de valeur artistique très inégale"; „Je vous mets en garde aussi contre quelques fautes de goût. Il ne faut jamais avoir peur de la laideur expressive et de la vérité crue; mais à la condition qu'elles aient toujours du *caractère*. [...] sans quoi l'on retomberait dans «la tranche de vie» [...]: car une «tranche» n'est jamais la vie; elle pourrait être tout au plus une «nature morte»" (Villeneuve, 24 septembrie 1922).

Diseminate farmaceutic printre fireși obiecții, aprecierile laudative nu sunt mai puțin semnificative:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Mes prévisions sont confirmées. Il y a des plus hauts dons de vie et d'art en certains de ces récits. Tels d'entre eux ont – tenez-vous bien! – la valeur des meilleurs de Gorki, ou presque des récits populaires de Tolstoï"; „Il y a en vous une admirable vitalité; et vous portez dans votre souvenir des trésors d'humanité. [...] Si ce qui suit est à la hauteur de certains chapitres de l'*Adrien Zograffi*, je vous réponds qu'il n'y a pas d'incorrections qui tiennent: cette oeuvre s'imposera par la violence du coeur. Elle s'imposera – et peut-être pas en France, ou par la France, d'abord – mais sûrement en Europe".

Aflând că Istrati va fi, în curând, în trecere prin Lausanne, Rolland îl invită, în sfârșit la Villeneuve. Mai mult decât atât, îi va reține el însuși o cameră la Hôtel du Raisin. Apropiata vizită nu-l lasă deloc indiferent nici pe altfel anti-sentimentalul Romain Rolland. Cu două zile înainte de sosirea lui Istrati, îi scrie – destul de entuziast – lui Alphonse de Châteaubriant despre acest personaj aproape neverosimil din Balcani:

„Je viens de lire un étonnant manuscrit d'un Balkanique, dont je crois t'avoir parlé: ce Roumano-Grec, Istrati, qui s'est coupé la gorge il y a deux ans (il a survécu: il a plus de neuf vies, comme le chat). Il a vécu la pire misère, mais les suprêmes exaltations – roulé par tout l'Orient –, comme les plus extraordinaires –, traversé toutes les épreuves, soulevé la flamme d'amour (amitié). Dans un premier volume manuscrit de 400 pages, il raconte la première partie de ses Souvenirs. C'est criblé de fautes d'ortographe (en français), mais fourmillant de génie. Plusieurs chapitres (dont chacun porrait se publier à part) forment des nouvelles dignes du meilleur Gorki – et, presque, de Tolstoï, dans ses récits populaires. Je pense avoir prochainement sa visite et je veux le forcer à poursuivre son œuvre, sans laisser le temps à la critique d'en refroidir le brasier"[11].

Istrati ajunge la Villeneuve pe 22 octombrie („după mai mult de trei ani de așteptare și mai mult de douăzeci și cinci de ani de năzuințe"), propunându-și să rămână aici nu mai mult de opt zile[12], precizează într-o scrisoare pe care i-o trimite de la hotel, chiar în după-amiaza sosirii, lui Rolland, pe care îl previne că, țintuit la pat de agravarea unei răceli ce i-a „prins plămânul drept între două lame de cuțit", nu-și va putea părăsi camera chiar de a doua zi. Cum au decurs lucrurile în zilele următoare aflăm nu atât din corespondența celor doi scriitori, cât dintr-o serie de cinci ample scrisori trimise de Istrati, în perioada șederii la Villeneuve, prietenilor săi de la Paris, Georges și Marthe Ionesco[13] – texte pe care le scrie transportat, în

[11] Villeneuve, 20 octombrie 1922 – a se vedea *Cahiers Romain Rolland. L'un ou l'autre. II. Correspondance entre Romain Rolland et Alphonse de Châteaubriant. 1914–1944*, Préface et annotations par L.-A. Maugendre, Cahier 30, Édition Albin Michel, 1996, p. 253.

[12] Istrati va rămâne la Villeneuve două săptămâni.

[13] Cele cinci scrisori au fost incluse în volumul: Panait Istrati, *Le Pèlerin du cœur*, Édition établie et présentée par Alexandre Talex, Gallimard, 1984. (Versiunea românească a apărut, sub titlul *Pelerinul inimii* – antologie, cuvânt-înainte, prezentări și traduceri de Alexandru Talex –, București, Editura Minerva, 1998.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stare de frenezie. Aceste scrisori urmează, fără excepție, aceeași strategie narativă: încep prin regretul autorului lor de a nu fi capabil să se exprime prea limpede și prea pe larg în acele momente de emoție intensă, pentru a continua – dezmințindu-și, deci, premisele – pe foarte multe pagini, cu dări de seamă minuțioase. Relatarea propriu-zisă e precedată de puneri în scenă dramatice: epistolierul „plânge neîncetat", aplecat asupra paginilor scrisorii (*J'écarte sans cesse mon visage pour ne pas mouiller le papier de mes larmes*), se simte, simultan, „cel mai fericit și cel mai nenorocit om" în timp ce evocă „scânteierile imateriale", „divine" ale personalității „Călugărului de la Villeneuve".

Prima – îndelung așteptata – întâlnire dintre „doi oameni care vin din două puncte opuse ale ierarhiei sociale, dar care trăiesc, unul ca și celălalt, în același spirit"[14] are loc în după-amiaza zilei de 25 octombrie. Timp de două ore („de la 4 la 6 și jumătate"), Istrati trăiește ca în Empireu la Vila Olga – o locuință „cochetă", „nu foarte spațioasă și încărcată de mobilier", cu un etaj și cu ferestre ce se deschid către o perspectivă dominată de un lac, de castani și de munții din fundal. Un bărbat înalt, cu pălărie și ochelari, „îmbrăcat cu un palton gri închis", îl întâmpină, în capul unei scări interioare, cu brațele întinse și cu o călduroasă strângere de mână (– *Eh bien! Istrati, vous voilà enfin!*). Oaspetele înregistrează cu aviditate tot soiul de amănunte care au legătură cu „decorul" întâlnirii și, mai ales, cu gesturi discrete și abia întrezărite reacții, cu propriile tresăriri – retrăite acut în momentul transcrierii – și cu acelea, bănuite, ale interlocutorului. În salonul unde se servește masa, mobilele sunt „solide, masive", totul trebuie să se potrivească, s-ar zice, cu spiritul voluntar, bine organizat, deloc ezitant al gazdei. Rolland își apropie fotoliul de al oaspetelui, care-i percepe tulburat apropierea genunchilor (*Il apporte son fauteuil, nos genoux se touchent presque...*), în timp ce acesta vorbește „cu volubilitate, familiar", deși cu o voce „prea puțin viguroasă, mai degrabă slabă" (ce arată că discuția nu s-ar putea prelungi prea multe ore). Istrati e mișcat de mici, semnificative gesturi curtenitoare: i s-a pregătit cel mai bun ceai (*J'ai fait de mon mieux pour trouver le meilleur thé, sachant par votre livre l'importance qu'il a pour vous, mais je ne sais pas si vous le trouverez aussi bon que celui de Braïla*, îl asigură gazda) și i se dăruiește drama *Le Temps viendra*, cu dedicația *À Istrati,/En amical souvenir de notre premier rencontre*. Discută cu Rolland despre un articol răuvoitor al lui Trotki, despre cât de puțini oameni de bună-credință există în toate straturile sociale, despre Gandhi, „apostolul modern al Indiei" și, în treacăt deocamdată, despre manuscrisul primelor povestiri ale lui Adrian Zografi.

A doua vizită la Vila Olga, în după-amiaza următoare, îi procură lui Istrati impresii împărțite: atitudinea lui Rolland i se pare mai rezervată decât în ajun, mai formală – poate și pentru că de față se mai afla și un alt oaspete, o oarecare domnișoară Marguerite Bienz, din Elveția, actriță amatoare, călătoare prin lumea

[14] Panait Istrati în scrisoarea din 26 octombrie 1922 adresată soților Ionescu, vezi *Le Pèlerin du cœur*, ed. cit., p. 117 [*trad. m.*].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

largă și filantroapă dedicată cauzei URSS (publicase de curând un volum, *Le Don des artistes d'Occident aux enfants russes*, pe care Rolland îl recomandă călduros în corespondența cu Gorki). Domnișoara Bienz tocmai l-a întâlnit pe Gorki într-un sanatoriu din Germania și povestește, cu detașare mondenă, că autorul *Vieții unui om de prisos* nu vorbește nicio limbă străină. Reacția stupefiată a lui Istrati și contra-reacția amuzată a lui Rolland sunt descrise într-o scrisoare din 27 octombrie adresată soților Ionescu:

„– Comment, m'écriai-je, après vingt ans de liberté, Gorki n'a pas encore appris une langue européenne?

– Mais, mon cher Istrati, fait Rolland, tout le monde n'a pas votre facilité à apprendre les langues!... Moi-même, j'en parle peu, bien que j'en lise plusieurs!... Vous écrivez en français après six ans de pratique sans avoir consulté une grammaire, c'est phénoménal!... [...] Mon ami Istrati vient d'écrire une œuvre d'un haute porté artistique, plusieurs chapitres sont égaux aux meilleurs de Gorki"[15].

Tușat de unele aprecieri ale amfitrionului și derutat, în același timp, de privirea acestuia, care e când severă, distantă, când, dimpotrivă, de o căldură „paternă", Istrati nu-și poate cenzura totuși un anumit sentiment de mândrie pentru ținuta pe care nu se îndoiește că a avut-o în discuția cu Rolland, mai ales că – ține să sublinieze în scrisoarea trimisă prietenilor săi – nu oricine face față unei întâlniri cu scriitorul solitar de la Villeneuve:

„Personne n'est de taille à résister longtemps à cet homme, et voilà l'explication de sa solitude. Romain Rolland est un brasier qui vous dévore, sans que vous vous en aperceviez, comme vous étiez une simple noisette!... À moins que l'on soit une nullité, un sot, votre personnalité se consume et s'anéantit à son contact, malgré vous, malgré lui. Et soyez-en fiers, vous – s'il ne m'est pas défendu à me tenir sur mes jambes sur ce sommet peu fréquenté par les excursionistes de l'Art..."[16].

Punctul culminant al acestei serii de după-amieze petrecute la reședința de la Villeneuve a lui Rolland îl reprezintă un prânz oferit în cinstea oaspetelui pe 28 octombrie (și descris „la cald", chiar a doua zi, în scrisoarea către Marthe și Gheorghe Ionescu). Micul festin – „o întreagă artilerie gastronomică": „supă, pește cu maioneză, budincă, cremă de ciocolată etc.", totul stropit cu un vin alb „cu parfum de nectar", turnat în paharul musafirului chiar de „mâna sfântă a celui care a scris *Jean-Cristophe*" – e însoțit de povești depănate ca între prieteni și de confesiuni cu subînțelesuri, dezvăluind pe alocuri discrete autojustificări din partea amfitrionului, care găsește acum ocazia de a relua în cuvinte mai calde mai vechi explicații formulate pe cale epistolară; deși tulburat, Istrati observă cu acuitate nuanțele, transcriind ulterior cu amănunte sugestive frazele lui Rolland:

[15] *Le Pèlerin du cœur*, ed. cit., p. 123.
[16] *Ibidem*, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„– Je me suis fait une seconde nature... Il y a en moi deux hommes: celui-ci (et il porta la main au cœur) et celui-là (et il prit son front dans sa main, me cachant, pendant quelques secondes, son visage). Au commencement, celui d'en bas faillit l'emporter sur l'autre... Finalement, celui d'en haut le domina... Heureusement!... (...)

Oui, heureusement. (...)

Vous avez votre vie, Istrati; moi, j'ai la mienne... Vous vous êtes sauvé, en tenant tête à l'orage avec votre coeur. Chez moi, ce fut le cerveau qui m'apporta le salut..."[17].

Istrati se simte transportat în „ținuturile celeste unde domnește atmosfera Iubirii pure". La cafea, supremă dovadă de afecțiune!, gazda îi oferă o cutie cu țigarete și îi îngăduie să fumeze „ca acasă": *Fumez chez moi comme chez vous et... rappelez-vous-en!* – gest ce îi apare cu atât mai semnificativ, cu cât, la plecarea din Paris, P.-J. Jouve îl avertizase că Rolland nu suportă tabacul. Gâtuit de emoție, Istrati varsă lacrimi și îi sărută mâna magistrului care, cu mâna cealaltă, îl mângâie pe creștet și îl roagă să povestească ceva. Zile de-a rândul, în corespondența cu prietenii săi, privilegiatul nu va conteni să elogieze „duioșia paternă" pe care i-o arătase „acest mare om". Pe 2 noiembrie, la sfârșitul unei cine de rămas bun ce durase nu mai puțin de cinci ore, Rolland își reînnoiește sfaturile (*Je ne cesse pas de vous répéter, Istrati, écrivez, écrivez sans arrêt!*) și îi arată o scrisoare primită în tinerețe de la Tolstoi (care i se adresa cu „Dragul meu frate") – scrisă în franceză și datată 4 octombrie 1887. Istrati e convins că trăiește un moment simbolic, care îl propulsează dintr-un timp al anonimilor într-o istorie a „oamenilor mari". La vederea respectivului document, primul său impuls e să-și amintească ce vârstă avea și cu ce se ocupa la data la care Tolstoi îi scria tânărului său confrate francez un mesaj de afectuoasă încurajare și să măsoare distanța dintre copilul născut într-o provincie obscură și maturul invitat să-l cunoască pe fostul discipol al lui Tolstoi:

„Une longue et noble lettre (...) qui est datée du 4 octobre 1887. Je n'avais que trois ans, moi, à ce moment-là, dans la petite ville ignorée de Braïla. Trente-cinq ans plus tard, la destinée voulut que je la tienne... entre mes mains!... Et Rolland ajouta:

– Tolstoï a fait cela avec moi, hier. Je le ferai avec vous aujourd'hui. Et vous, Istrati, vous le ferez demain avec d'autres âmes!... C'est le plus noble des héritages!"[18].

Istrati pleacă de la Villeneuve încă și mai îndrăgostit de imaginea unui Romain Rolland ideal și, cum notează într-o scrisoare din 6 noiembrie adresată magistrului, cu „duiosul regret al unei despărțiri pline de speranțe". (Se vor mai revedea, în treacăt, doar de două ori, în aprilie 1926 și în iunie 1929.) Revigorat

[17] *Ibidem*, p. 131.
[18] *Ibidem*, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru o vreme, se întoarce la Paris unde, primit ca un frate în casa soților Ionesco (cărora le face bucuria de a le aduce o dedicație a lui Romain Rolland pe un exemplar din *Colas Breugnon*), reîncepe să scrie, cu sporită însuflețire: în decembrie, îi va trimite magistrului câteva capitole din *Chira Chiralina*.

Cu ce impresie rămâne Rolland în urma vizitei lui Istrati putem afla dintr-o scrisoare a acestuia din urmă către Alphonse de Châteaubriant (din 11 noiembrie 1922): scriitorul „romăno-grec", om cu o „personalitate puțin obișnuită", „un vulcan de pasiuni", l-a „interesat mult" prin ceea ce „a văzut, simțit și suferit", printr-o „formidabilă vitalitate" (proprie balcanicilor, crede Rolland). Aprecierile sunt, aici, cu o nuanță, parcă, mai entuziaste decât în scrisorile adresate lui Istrati:

> „Quand on l'a entendu, quelques heures, raconter les hommes qu'il a connus et les événements par où il a passé, on trouve que les âmes et les œuvres de nos plus notoires confrères sont des lueures de veilleuses dans de chambres de malades. Seul ton *Aoustin* pourrait fraterniser avec ces paysans daces et ces grands vagabonds. (...) Il a le génie du récit. Il vit en récitant. Il mourra en récitant. (...) Il faut absolument que je l'aide à publier ses manuscrits. Il y a là de quoi alimenter quarante Tharaud; et pas un des quarantes n'attendrait à la grandeur de ces pages"[19].

Între aceste elogii se strecoară, la un moment dat, un pasaj bizar în care exaltarea lui Istrati e interpretată cel puțin ambiguu: *Mon Dace est tout à fait colonne Trajane. En me quittant, il m'a embrassé les cuisses. Je m'imagine aussi un peu comme lui les vieux aèdes"*. Raționalul Romain Rolland intră astfel la rândul său într-un joc riscant al ficționalizării Celuilalt.

„Oedipianismul" unui om din Est

S-a speculat mult, pe linia psihanalitică, în privința relației Istrati–Rolland ca relație între fiu și tată, între orfanul aflat în căutarea tatălui ideal și părintele simbolic. Elisabeth Geblesco a analizat într-o carte tributară teoriilor lui Lacan modul în care „metafora tatălui" dă coerență literaturii istratiene[20]. Ideea nu e tocmai nouă; o dezvoltase, cu mai bine de o jumătate de secol înainte, Petre Marcu-Balș [Petre Pandrea] într-un articol din „Viața românească" (1928): *Complexul lui Oedip la Panait Istrati*. Eseistul interbelic arăta cum, adăugându-se absenței tatălui, o exagerată afecțiune maternă a dus, în cazul lui Istrati, la „identificarea și fixarea feminină" și, pe cale de consecință, la aproprierea unor „sentimente și trăsături caracterologice identice". Marcu-Balș face o analogie între „complexul lui Leonardo da Vinci", pictorul găsind în protectorul său, Ludovico Sforza, un

[19] *Cahiers Romain Rolland. L'un ou l'autre* II. *Correspondance entre Romain Rolland et Alphonse de Châteaubriant. 1914–1944*, ed. cit., p. 257.

[20] Elisabeth Geblesco, *Panaït Istrati et la métaphore paternelle*, Préface par Jean Bellemin-Noël, Paris, Anthropos, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înlocuitor ideal al tatălui, și relația dintre Panait Istrati și Romain Rolland: atât la Leonardo da Vinci, cât și la Istrati, ca și la alți doi scriitori contemporani cu acesta din urmă, André Gide și Maxim Gorki (în această serie înscriindu-se și Proust), figura maternă atotprezentă și atotputernică (în ocurență cu figura *absentă* a Tatălui) este centrală, ambii trădează trăsăturile „oedipienilor": „*instabilitate* [...], feminitate, tendință spre duioșie, delicatețe extremă [...], virtuală sau reală comportare de homosexualitate pasivă și predilecție în cazul când are talent de scriitor pentru aceste cazuri"[21]. Marcu-Balș face însă o precizare:

> „*Nu poate fi socotit* [...] *capitolul nostru psihanalitic ca o încercare de Erostat împotriva lui Panait Istrati, singurul nostru romancier cu mare reputație europeană. Și nici nu ne însușim pretenția altor discipoli ai lui Freud, care prin* patografia sexuală a scriitorului cred că înlocuiesc definitiv critica literară. E o exagerare inutilă. [...]
>
> E regretabil, desigur, că trebuie intrat în detalii așa de intime și – personal – avem o mare jenă, de aceea cu greu ne vom decide să aplicăm metoda și la alți scriitori români (Eminescu îndeosebi). Suntem absolviți în cazul de azi prin splendidele efuziuni autobiografice ale lui Istrati, care îngăduie să privim mecanismul creației lui și să explicăm anumite caracteristici"[22].

Eseistul explică debutul literar târziu al autorului prin deja invocata „fixare infantilă în complexul matern": eliberată de inhibiții, forța creatoare a acestuia nu s-a putut manifesta decât după moartea mamei (instanță castratoare), deși, trecut prin experiența publicisticii, Istrati avea, din tinerețe, exercițiul scrisului. Ipoteză de luat sub beneficiu de inventar. Pentru a-și ilustra demonstrația, Marcu-Balș trimite la un episod evocat deseori, cu patetism, de scriitor: aflat în Elveția, în primăvara lui 1919, la puțină vreme de la externarea din sanatoriul Sylvanne-sur-Lausanne, vestea morții Joiței Istrati îl aruncă în depresie. În confesiunile pe care le va face în anii următori, va sublinia constant legătura dintre bulversarea provocată de acest eveniment tragic și hotărârea de a scrie literatură, pe ultima punând-o mereu în relație cu descoperirea cărților lui Romain Rolland. Convins, la modul mistic aproape, că nu există coincidențe, că orice eveniment trebuie să aibă o rațiune a sa ascunsă, e cu atât mai tulburat de ideea că lectura *Vieților oamenilor iluștri* și a lui *Jean-Cristophe* a venit la momentul potrivit, căci iată:

> „Mama – marea mea dragoste, singura care mă mai ținea în picioare – murise în aceeași săptămână cu mama celui care-mi vorbea, prin gura lui Jean-Cristophe, despre deznădejdea filială, aceeași în toate inimile iubitoare, despre pustiul ce ne cuprinde în ziua când nu mai avem pe cine iubi.

[21] Petre Marcu-Balș, „Complexul lui Oedip la Panait Istrati", în „Viața românească", nr. 10–11, octombrie–noiembrie 1928, p. 119.

[22] *Ibidem*, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu mai avem pe cine iubi? Ba da, pe Romain Rolland. [...] În picioare, prietene!"[23].

De la începutul corespondenței cu Rolland, din martie 1921, Istrati își va semna uneori scrisorile cu un călduros *Votre fils*. Alteori, într-o dispoziție extrem-sentimentală, își va încheia *en beauté* epistolele prin câte o frază precum *Je suis, à vos genoux, celui qui vous aime sans limites*. Scriitorul însuși le oferă biografilor și exegeților săi o cheie de lectură. Indicii în sprijinul unei interpretări a operei istratiene în funcție de obsesia ordonatoare a figurii Tatălui sunt la tot pasul în textele autorului, lăsate la vedere chiar de acesta. Nu e sigur însă că o cheie lăsată cu ostentație la îndemână este și cheia potrivită. Sunt, de aceea, îndreptățite rezervele pe care, într-o prefață la volumul de corespondență Panait Istrati-Romain Rolland (*Passion et politique*), Roger Dadoun le formulează apropo de demersul psihanalitic al lui Elisabeth Geblesco (citat, altminteri, ca o contribuție prețioasă la exegeza istratiană):

„Cependant, fixer Rolland dans une attitude paternelle et Istrati dans une posture filiale, quelque intérêt réel que puisse offrir ce type traditionnel de rapport, risquerait de laisser échapper la dimension la plus forte de la relation Istrati-Rolland, qu'on pourrait qualifier de *dimension énergétique* ou *passionnelle*. Si la Loi que cherche à élaborer Istrati dans sa demande à Rolland est avant tout une Loi interne, susceptible de régler son propre développement, de rythmer son organisation propre, elle mérite d'être qualifier plus de filiale que de paternelle; psychiquement, irons-nous jusqu'à dire, il n'y a de véritable Loi que du Fils [...]. Mais cela même ne suffit pas pour caractériser la plénitude de la relation Istrati–Rolland – il conviendrait, crayons-nous, d'y relever une dimension fraternelle déterminente: à la fois, pourait-on dire, une dimension géméllaire (union et complicité des jumeaux) et une dimension autrement meurtrière, celle des frères ennemis. Et la fraternité que nous cherchons ici à introduire est celle de la passion"[24].

Dadoun tinde să vadă în Rolland o structură la fel de „pasională" ca și aceea a corespondentului său, doar că, în cazul autorului lui *Jean-Cristophe*, această pasionalitate, mult mai bine supravegheată, s-ar ascunde în spatele unei măști, foarte înșelătoare, a raționalității. Din această perspectivă, relația celor doi e percepută ca simetrică, alternând sentimentul „gemelarității" cu acela al concurenței. Similaritățile de natură psihologică și/sau spirituală nu implică, însă, și *status*-uri sociale analoge sau poziții simetrice în interiorul relației „de putere" (în sens foucauldian) ce guvernează, subteran, orice schimb intersubiectiv. Exegetul trece parcă prea ușor peste diferențele, nu puține, ce-i despart pe cei doi scriitori. Polemică, subtila demonstrație a lui Roger Dadoun propune ca alternativă la modelul relației tată–fiu, relație de subordonare și dominare – în funcție de care

[23] Panait Istrati, *Cei „trei" Rolland ai mei*, loc cit., p. 233.

[24] Roger Dadoun, *Passion et politique*, în *Correspondance integrale Panaït Istrati–Romain Rolland. 1919–1935*, ed. cit., p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a fost citită interacțiunea dintre Rolland și Istrati –, un model al comunicării ca între „frați", presupunând un echilibru de forțe, armonizare și reciprocitate, conform unei eshatologii de sorginte creștină ce prevede instaurarea unei lumi ideale, a *fraternității* perfecte, posibilă odată cu anularea oricăror tensiuni și a oricăror clivaje. Despre o lume fără clase sau caste, construită pe un alt principiu decât acela al antinomiei dintre „cei slabi" și „cei puternici", vorbește – e adevărat – frecvent și Istrati, dar nu atât ca despre o lume posibilă, cât ca despre una dezirabilă, ca despre un ideal menit nu să fie transpus în practică, ci să facă mai suportabil Răul și să împingă înainte o umanitate în mod natural imperfectă. *Dimensiunea energetică* sau *pasională* a discursului istratian din corespondența cu Romain Rolland trimite, cred, spre un scenariu mai complicat decât acela al unei comuniuni fratern-„gemelare", întrerupte de episoade ce actualizează o adversitate latentă.

Roger Dadoun refuză să vadă asimetria în relația dintre Rolland și Istrati, refuzând, de altfel, implicit, să pună problema în termenii unor raporturi de putere, deși titlul studiului său, *Pasiune și politică*, ar fi părut că nu exclude o asemenea dimensiune. El aduce în discuție disensiunile politice apărute între cei doi, după ce Istrati și-a mărturisit, la întoarcerea din URSS, îndoielile față de proiectul comunist și nevoia de a se îndrepta spre o altă „flacără". Nu îi desparte însă pe acești scriitori, cum s-ar crede, doar *o anumită conjunctură istorică*; îi desparte *o întreagă istorie* – personală și colectivă deopotrivă. Experiențele unui om din Est sunt, fără îndoială, foarte diferite de cele ale unui occidental; dar diferența cu pricina nu ar fi atât de dramatică dacă nu ar avea în subtext și o valorizare discriminatorie: simbolic (nu geografic), Estul e Marginea disprețuită, Occidentul e Centrul, e *axis mundi* – recunoscându-și inferioritatea, primul aspiră să-i fie recunoscută, confirmată, legitimată existența de către celălalt. Între cele două entități, relația nu poate fi decât asimetrică, chiar atunci când marginea se revoltă, forțând recunoașterea, și chiar în ipoteza fericită a unui dialog acceptat. Oricâtă personalitate, oricâtă forță persuasivă ar demonstra primul, nu doar de el depinde propriul succes, hotărâtor e gestul de acceptare sau de respingere al celui de-al doilea. Regulile, ca și marja acceptabilă de abatere de la acestea, se impun la Centru. Relația dintre Istrati și Rolland ilustrează exemplar o narațiune despre un Est subzistând la marginea istoriei și făcând eforturi dramatice de a se sincroniza cu și de a deveni vizibil pentru un Centru ce decide în privința regulilor de joc, pe baza cărora construiește o civilizație. E, din perspectiva marginalului, un raport de *amour-haine*, punând în mișcare un mecanism al „dorinței", în sens barthesian, în mod repetat frustrate și, de aceea, permanent reactivate. Iar din perspectiva celui de la Centru, relația cu Estul și cu Marginea este una condescendent-magisterială, de compasiune exigentă, prescriptivă și, la rigoare, punitivă, practicând exercițiul suspiciunii și păstrând, profilactic, distanța față de Celălalt. Tipuri diferite de atașament și de raportare la alteritate. De o parte, un entuziasm exploziv, vecin cu imaturitatea afectivă; de cealaltă, reprimarea „matură", „rațională" a sensibilității. Nu despre „fraternitate"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau „gemelaritate" este vorba în povestea întâlnirii dintre Istrati şi Rolland, ci, în termeni metaforici, desigur, despre o iubire-pasiune ce se izbeşte de generozitatea condescendentă – şi riguros condiționată, altminteri – a obiectului dorinței. Într-un punct, însă, Istrati încetează de a mai fi reprezentativ pentru condiția omului din Est în relația acestuia cu un Occident imaginat ca pământ al făgăduinței şi în care îşi investeşte toată energia sa pasională: acolo unde, cu toată sfâşierea lăuntrică, refuză legitimarea prin (auto)colonizare şi alege să rămână, chiar cu riscul excluderii, el însuşi. Fapt pe care, cu toată finețea de spirit, Romain Rolland nu l-a putut accepta:

> „Istrati n'est rien de plus qu'un écrivain de grand talent, qui a un cœur ardent et déréglé, aucune valeur de jugement, objectivité nulle, un tempérament toujours emporté par ses amours, ses haines, ses caprices, il est la prou des gens qu'il rencontre et des événements. Je l'ai connu, après qu'il avait tâcher de se suicider par désespoir, j'ai été frappé de son génie artistique qui s'ignorait, je l'ai encouragé à écrire et je l'ai fait connaître. Il m'a témoigné une affection débordante; et puis après, il s'est irrité contre moi, parce que je condamnais sévèrement ce qu'il a écrit contre l'URSS" (scrie Romain Rolland în 1933)[25].

Descoperim în cuprinsul acestei ample corespondențe scenariul unei iubiri contrariate, de la bun început asimetrice, narațiunea unei intoxicări sentimentale prin iluzionare, sfârşind, previzibil, într-o manieră dramatică. „Povestea" conține un interval de armonie, de comuniune chiar, în preajma apariției *Chirei Chiralina* şi câțiva ani după aceea, până la plecarea lui Istrati în călătoria din URSS. De atunci, şi mai ales după întoarcere, când Istrati are temeritatea de a pune sub semnul întrebării utopia sovietică, începe declinul relației celor doi scriitori. Acum se vădesc limitele „raționalului" Rolland, intrat în zodia dogmatismului ideologic, şi, tot acum, luciditatea „pasionatului", halucinatului Istrati, capabil, totuşi, să facă deosebirea între o himeră şi realitățile de care ia cunoştință. Magistrul său Rolland, căruia realitățile comunismului sovietic îi sunt cunoscute de la distanță, pe cale livrescă, îl dezaprobă cu duritate. Mai ales după ce, respins de vechii tovarăşi de idei, Istrati ajunge, în anumite circumstanțe, în preajma celor de la *Cruciada românismului* (dar asta fără a îmbrățişa, fie şi din naivitate, vreo formă de extremism). *„Non, il n'est pas question que nous nous voyions maintenant, Istrati"*, îşi începe Rolland ultima scrisoare, din 28 martie 1935, căreia autorul *Spovedaniei pentru învinşi* nu a mai reuşit să-i răspundă. Ultimul paragraf cade, ca o piatră tombală, peste povestea unei prietenii literare:

> „Malheureux que vous êtes, quelle folie vous tient donc englué dans la politique, où vous ne comprenez rien, où vous n'avais jamais rien compris!

[25] Romain Rolland, într-o scrisoare către A.G. Viatkine reprodusă în *Cahiers Romain Rolland. Gandhi et Romain Rolland. Correspondance, extraits du Journal et texts diverses*, Cahier 19, Éditions Albin Michel, 1969, p. 338.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[...] Une fois pour toutes, retirez-vous de l'action! Vous n'y faites que du mal, aux autres et à vous. Ecrivez vos récits! Si'il est un salut pour vous, il ne peut être que dans l'art".

Cu sau fără sfatul lui Rolland, la 16 aprilie 1935, Istrati „se retrage" definitiv „din acțiune".

(Paris, iulie 2015)

ABSTRACT

This paper aims to analyze two different discourses included in the correspondence between Panait Istrati and Romain Rolland. First of all, Panait Istrati's discourse – a strongly passionate "lover's discourse" (according to Roland Barthes's theory) – that tries to captivate the great French writer thanks to the energy of his creative personality. Secondly, Rolland's discourse: reasonable and severe. This asymmetric relationship has an important cultural meaning that the present paper tries to underline following the rapports between the disciple and the master and also between Occident and Orient.

Key-words: *Occident, Orient, disciple and master, colonization/auto-colonization, migrant literature, Roland Barthes.*

(Articolul prezentat este un fragment dintr-o lucrare mai amplă – *Panait Istrati, omul revoltat. Repere pentru o literatură a contestației* –, realizată în cadrul unui program postdoctoral organizat în cadrul Academiei Române: „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", program cofinanțat de Uniunea Europeană și de Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONOLOGIA VIEȚII LITERARE ROMÂNEȘTI (1993–1996): ROMANUL *MOROMEȚII* *

Redăm din cele patru volume ale *Cronologiei literare românești – perioada postcomunistă*, coord. Eugen Simion, Editura Muzeului Național al Literaturii Române (în curs de apariție), comentarii referitoare la Marin Preda și opera acestuia, privind cu precădere romanul *Moromeții*, de la a cărui publicare se împlinesc în acest an șase decenii. La pregătirea și elaborarea materialului documentar a participat un grup de cercetători format din Bianca Burța-Cernat (coordonare redacțională), Lucian Chișu, Oana Soare, Paul Cernat, Andrei Milca și Ion Oprișan.

ANUL 1993

4 februarie

• Rubrica „La o nouă lectură" din „România literară" (nr. 4) găzduiește un articol al Monicăi Spiridon despre Marin Preda, scriitor „părăsit, după moarte, într-un purgatoriu prelungit și nedrept", căzut pradă „mascaradei" justițiare postdecembriste: „Subversiv în timpul vieții, Marin Preda rămâne și acum incomod, pe măsură ce literatura sa își revelează fibra profetică: în oglinda ei prevestitoare, societatea postdecembristă își poate recunoaște cu ușurință chipul schimonosit de impulsuri «primar-agresive» [...]. Trecerea prematură în neființă a scriitorului l-a scutit de umilința de a fi văzut răbufnind, în ultimii ani, spiritul primar agresiv în marile piețe bucureștene, stropite cu sângele unor tineri încrezători în binefacerile libertății, unde s-a scandat iresponsabil «Moarte intelectualilor!» și unde au năvălit mercenari cu chipurile desfigurate de ură, înarmați cu bâte, căști și lămpașe. [...] Comunismul este, pentru Marin Preda, un catehism al distrugerii. În *Moromeții* (cu precădere al doilea volum), în *Risipitorii*, în *Intrusul* și mai ales în *Cel mai iubit dintre pământeni*, romanul său testament, Preda își plasează personajele într-o lume al cărei scop – prozatorul o spune răspicat – este distrugerea pe scară mare [...]. Pentru Marin Preda, acțiunea în istorie nu e justificabilă în sine, dincolo de bine și de rău. Pe această temă, prozatorul a glosat, fără echivoc, tot în eseul *Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar*, unde sunt vizați explicit scriitori francezi de stânga, care au cochetat cu comunismul, mai mult sau mai puțin episodic, precum André Malraux și Jean-Paul Sartre. [...] Citit astăzi, vizionar profet, prozatorul pune în față oglinda interludiului carnavalesc regizat în cei trei ani care s-au scurs între masacrul sângeros dintr-o providențială noapte de solstițiu

* Dosar: Literatura în postcomunism.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi epilogul electoral resemnat de la finele lui 1992. Căci de la dezlănţuirile «teroriste» la parastasele cu cruci evlavioase consumate sub lumini de reflectoare, de la contra-demonstraţiile «spontan organizate», la mineriade; de la circul parlamentar din CPUN la împroprietărirea «de hârtie» şi privatizarea în întreprinderi cu patroni... slujbaşi la stat; în fine, de la procesele penale-reprezentaţie la fastuoasele anchete parlamentare şi zâmbetele oficiale operetistice mediatizate intens; de la «adeziunile» sufocate de lacrimi, la «demascările» însufleţite de o sfântă mânie de tagmă – mai totul trădează cinismul camuflat butaforic, regia şi, mai ales, recuzita democraţiei originale, a «comunismului de piaţă» şi a «activismului de drept»". (***Viaţa în oglinda literaturii***).

5 februarie

• În nr. 5 din „Contemporanul. Ideea europeană", Gheorghe Grigurcu publică un lung articol intitulat ***Cum e apărat Marin Preda?***, reluând mai vechi consideraţii despre „moralitatea" scriitorului (mai dur: despre „ambiguitatea sa etic-estetică" şi „oportunismul său"), în acord cu luări de poziţie „lucide", „semnate de critici din diverse generaţii, de la Monica Lovinescu, Adrian Marino, I. Negoiţescu..., Cornel Regman, Alexandru George, Barbu Cioculescu, Pavel Chihaia, S. Damian până la câţiva tineri": „Gheaţa a fost spartă. Modelul moral Preda nu mai poate fi invocat de-acum încolo decât sub semnul dubiului. [...] Ne propunem acum a urmări evoluţia polemicii, aşa cum se conturează la peste doi ani de la declanşarea ei. Operaţia ni se pare cu atât mai interesantă cu cât concluziile, firesc provizorii, ce se pot trage din controversa cu pricina îi depăşeşte obiectul, descoperind unele aspecte caracteristice ale mentalităţii literare a momentului./ Ne-a consternat îndeosebi înverşunarea cu care câţiva partizani înfocaţi ai lui Marin Preda au continuat a urmări evidenţele. [...] Ce-ar fi putut ei face pentru a-l salva? În sfera unei polemici ideale, ar fi trebuit să nege paternitatea prozatorului asupra unor scrieri precum *Ana Roşculeţ*, *Desfăşurarea*, *Ferestre întunecate*, *Îndrăzneala* etc. Ar trebui să declare o foarte întinsă parte a publicisticii sale, conţinând laude la adresa partidului, a cârmuitorilor săi, ba chiar şi la adresa unor instituţii represive, drept o mistificare a editorilor. Ori – de ce nu? – să pledeze în favoarea regimului totalitar. [...] Aşa, numai aşa, admiratorii habotnici ai lui Marin Preda ar fi putut pune pe deplin de acord dorinţa lor de a-l proslăvi integral pe scriitor cu temele, opiniile, tendenţiozităţile cultivate de acesta de-a lungul întregii sale cariere. [...] Câteodată sentimentul de admiraţie duce la o poză solemn-băţoasă, ca în cazul lui Valeriu Cristea. [...] Supărat foarte pe observaţiile unor confraţi asupra momentelor de colaboraţionism ale lui Marin Preda, dl Valeriu Cristea nici nu încearcă a le respinge [...], ci recurge la un truc al superiorităţii scârbite, respingând discuţia. [...] Mai ponderată formal, însă nu mai puţin dominată de acelaşi impas al explicaţiei, se arată poziţia dnei Magdalena Bedrosian [într-un interviu acordat lui Andrei Grigor pentru «Literatorul», nr. 7/1992]. Afirmând că autorul *Moromeţilor* «n-a fost nici sfânt, nici ticălos», directorul actual al Editurii Cartea Românească nu ezită a-l înălţa, cu toate acestea, pe soclul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

performanței absolute: «atunci și aici, nu știu dacă *au făcut* alți scriitori mai mult decât el». [...] Fără a nega meritele celui ce a scris *Moromeții*, inclusiv în plan civic, prin intermitentele lui critici la adresa regimului, credem că e inutil a-l împinge pe primul plan al rezistenței etice [...]. În pofida dorinței fanaticilor săi, Marin Preda aparține unui lot al relației echivoce cu puterea totalitară, caracterizat prin alternanța dintre nemulțumire și ploconire, dintre protest și conformism. Un lot reprezentat în special de o seamă de autori și intelectuali beneficiind de o intensă oficializare, de o înaltă situare socială și de remunerația aferentă. [...] Principalul criteriu al cenzurii pe care o exercita [Marin Preda la Editura Cartea Românească] îl constituia interesul personal. În principal îl jenau [în volumul lui Gh. Grigurcu, *Critici români de azi*] câteva rezerve față de Eugen Simion, sfetnicul său binecunoscut, ins extrem de influent la editură. [...] În chipul cel mai democratic, nu voia a se «pune rău» cu importanții săi exegeți. Îl sacrifica fără milă pe un critic mai tânăr și mai «nesigur», în favoarea unuia mai vârstnic și pe care se putea «conta». [...] Ce mai afirmă dna Magdalena Bedrosian? «Preda a fost și a murit ca un om sărac.» [...] Raporturile autorului *Desfășurării* cu banii vor excita desigur condeiul biografilor săi. Nu întâmplător, îmi închipui, arghirofilia și avariția lui au devenit subiect de anecdotă [...]. Va veni și momentul când se va putea vorbi mai amănunțit și despre ceea ce am aflat de la câțiva din apropiații lui Marin Preda în legătură cu obiceiul său de a-i supune la haraciul unor petreceri cu preț foarte pipărat, la localuri de lux, când le apărea câte o carte. [...] Alături de Eugen Barbu și Adrian Păunescu, cine altul decât Preda câștiga cel mai bine dintre toți scriitorii noștri contemporani? Să fie un secret pentru interlocutoarea noastră că își făcea personal partea leului la editura ce o conducea, atribuindu-și reeditările, tirajele și onorariile cele mai avantajoase, chestiune pe care nu o dată am discutat-o cu unii foarte buni cunoscători ai situației și asupra căreia presupun că există documente? Mărturisesc că mi s-ar lua o piatră de pe inimă dacă cineva mi-ar putea dovedi măcar că Radu Petrescu, un autor din aceeași generație cu autorul *Imposibilei întoarceri*, al cărui nume e tot mai des rostit în vecinătatea axiologică a acestuia, a realizat cel puțin doi la sută din câștigurile gloriosului director al Editurii Cartea Românească. [...] Până unde poate ajunge nesăbuința celor ce țin a apăra «cu unghiile și cu ciocul» o imagine idolatrizată a lui Marin Preda, constatăm și din reacțiile orale ale unora dintre ei. [...] Astfel, dl Eugen Simion [...] m-a calificat, după cum îmi aduce la cunoștință ziarul «România liberă», cu prilejul aniversării a 70 de ani de la nașterea romancierului său favorit, cu un termen ținând de patologie. Oricât îi recunoaștem frecvent competența critică, ne vine greu a i-o recunoaște și pe cea clinică. Enervarea d-sale nu reprezintă un semn de tărie [...]. I-am recomanda să-și extindă, în spiritul de curaj și eleganță dovedit, diagnosticele medicale în sfera literară, în timp ce de la specialiștii în medicină vom aștepta cu încredere indicații pentru tratamentul unor bolnavi de stetism, structuralism, realism socialist, psihocritică, tematism...".

• În „Literatorul" (nr. 5), într-un alt text (***O precizare***), Eugen Simion răspunde unui articol al lui Nicolae Manolescu din „România literară" (nr. 3, din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

26 ianuarie 1993): „N.M. îmi atrage atenția că reacția mea (el zice «iritarea» mea) față de unele acuzații aduse lui Preda «nu e o atitudine de critic literar, ci de fan al scriitorului». [...] Recitirea cu toată seriozitatea a operei este o operație necesară în critica literară și nu văd cum aș putea să mă opun vreodată acestui proces. Apărarea omului Preda, acuzat că a profitat de regimul comunist și chiar că a scris o parte a operei sale la îndemnul și chiar sub supravegherea secretarului cu probleme ideologice, este altă operație, tot atât de necesară, cred, într-o critică literară care se respectă pe sine respectând valorile literaturii. Dacă i-am luat în câteva rânduri apărarea lui Preda (acuzat, între altele, chiar de «afacerism», «escrocherie» etc.!) am făcut-o cu sentimentul că un critic literar nu poate asista liniștit la aceste atacuri nedemne care știrbesc autoritatea morală a omului care a scris *Moromeții* și *Cel mai iubit dintre pământeni*... [...] Analiza scriitorilor [...], mari și mici, care au scris în timpul regimului totalitar comunist, trebuie făcută, într-adevăr, «cu toată seriozitatea» și nu trebuie în niciun caz lăsată pe seama pamfletarilor, resentimentarilor și, în genere, a celor care vor să fie luați în seamă prin insultele [...] aduse marilor valori...".

4 martie

• În „România literară" (nr. 8), Nicolae Manolescu și Claudiu Constantinescu scriu în tandem despre *Viața ca o pradă* – volum reeditat în 1993 la Editura „Marin Preda", sub îngrijirea unui fiu al prozatorului, Nicolae Preda. (Articolele se intitulează ***Viața ca un peron*** și, respectiv, ***Tandrețea lui Preda***). ■ Nicolae Manolescu: „Capitolele bucureștene înfățișează și ele o ucenicie, aceea literară. De unde lipsa de vlagă, de plăcere cu care sunt scrise? Probabil de acolo că Preda nu e încă el însuși, că ceva din ființa lui s-a pierdut și nu s-a regăsit încă. Aș numi asta tema somnambuliei: la fel cum, ca elev, Preda este uimit de considerația pe care i-o dau profesorii și cei din jur, debutantul în literatură nu știe nici el de unde își scoate textele, mulțumindu-se să constate, oarecum perplex, că începe a fi socotit scriitor. Din somn, se va trezi când va scrie *Moromeții*. Atunci va deveni un scriitor profesionist (ceea ce nu împiedică prozele debutului de a fi excepționale) și un om sigur pe sine, care se cunoaște bine".

18 martie

• S. Damian publică în „România literară" (nr. 10) articolul ***De jos și de pe cal***, polemic la adresa criticului Eugen Simion. [...] S. Damian arată că și „în scrierile unor autori proeminenți există segmente discordante și câteodată o îngustare a orizontului", exemplificând prin *Delirul* lui Marin Preda, roman în structura căruia „au pătruns [adânc] ideile închiderii" și de care „imperturbabil, Eugen Simion continuă să fie extaziat": „I s-a oferit un prilej de dezbatere la obiect, cu raportări la epocă și la destinul creației, o ieșire deci din hagiografie – dar el susține cu îndărătnicie teza succesului continuu al lui Marin Preda. [...] Marin Preda concepe în *Delirul* istoria din perspectiva domniei lui Ceaușescu, încorporare a revendicărilor unei țări mici care sfida un mare stat vecin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În reconstituirea traseului dispar elemente concrete definitorii pentru perioada dată: alianța generalului din convingere cu puterile fasciste; încrederea în tinerii bezmetici, căci inaugurase cu un partener dubios guvernul național legionar; ambițiile de dictator și adversar al democrației; perseverarea pe drumul cotropirii, deși călca un teritoriu străin. [...] La Marin Preda un maniheism scindează narațiunea, se descrie un antagonism între Binele total și Răul total, simboluri alcătuite pe criterii etnice. Alături de identificarea metaforică, să-i zicem colectivă, cu un personaj arhetipal – Antonescu – se petrece și un transfer pe planul concret al subiectului, în raportare individuală: scriitorul se regăsește în personajul fictiv favorit, un tânăr țăran venit la oraș, trăind o cavalcadă rapidă a triumfului [...]. Marin Preda a dat literaturii române creații fundamentale (*Moromeții*, *Întâlnirea din Pământuri*), dar apoi în atmosfera de supralicitare a meritelor sale, lipsit de voința de a rezista unui nou dogmatism, cel al supremației autohtonului, a pierdut busola". Mai mult chiar: „Cultul autorității absolute se ivește și în alte romane, asociat cu o tentativă de reabilitare a mișcărilor extremiste, de tipul Legiunii. Arhaicul (nemișcarea vechiului) se opune civilizației moderne care nu deține densitate. Opinia că Legiunea a fost nevinovată, fiind silită să răspundă cu teroare abia în 1939 după ce a fost supusă la persecuții, arestări, provocări din partea puterii regale, nu respectă adevărul. Încă din prima generație, sub ordinul lui Codreanu, Garda de Fier a ales violența și asasinatul. Nu pot fi absolviți ucigașii pe motivul că și-au iubit țara. Ce se întâmplă când sentimentul mândriei naționale, demn de toată stima, intră în contrazicere cu alte imperative ale vieții: nevoia de libertate, dreptul celuilalt la toleranță, rigoarea adevărului? Apologia supunerii față de omul providențial naște o stare de cucernicie și fanatism, de rău augur pentru independența spiritului". În fine: „Poate fi socotită [...] o eroare convingerea lui Eugen Simion că tot ce a fost esențial s-a spus și anume în *Scriitori români de azi*. Mai rămân multe lucruri de zis, multe corecturi de operat, poate e nevoie chiar de o răsturnare a ipotezelor autorului atât de opac la efervescența recentelor comentarii".

16 mai

• În „Adevărul literar și artistic" (nr. 166), C. Stănescu publică un interviu cu Nicolae Breban (***„Marin Preda? Un țăran enorm, rătăcit în oraș..."***), realizat la Muzeul Satului din Cluj, cu ocazia „Zilelor Lucian Blaga". (Pe prima pagină a revistei, interviul este anunțat prin propoziția: „Nicolae Breban întinde o mână lui Marin Preda".) N.B.: „Tatăl și bunicul meu au fost preoți într-un sat din Maramureș. [...] Toți ai mei, Brebanii, sunt legați de satul românesc și eu, deși n-am trăit la țară, sunt conștient de faptul că, chiar dacă procentul de țărani azi a scăzut [...], țărănismul, în sensul cel bun, spiritul țărănesc a infuzat, a pardosit toată suprastructura creatoare și culturală românească. [...] Pentru mine, Marin Preda este impresionant prin faptul că a reușit, alături de cele două efigii în bronz literar, ale lui Sadoveanu și Rebreanu despre țăranul român, să propună o a treia efigie, țăranul muntean. Dacă țăranul ardelean era țăranul dramatic, zolist, dacă cel al lui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sadoveanu era țăranul mitic, cel al basmului românesc [...], cel al lui Preda, mai contemporan, intră într-o comedie de limbaj și într-o comedie de situații... [...]/ Eu cred că Preda propune un țăram care intră într-o comedie de limbaj: ăsta-i pentru mine Moromete. [...]/ Probabil aici Caragiale este maestrul indiscutabil. Ce-mi place la fel de mult în *Moromeții* I – în *Moromeții* II, care mi se pare neautentic, fiindcă colectivizarea s-a făcut altfel, asta e o mai veche discuție a mea cu Manolescu – în *Moromeții* I, deci, m-a impresionat ca tânăr o puritate enormă de stil. Un stil splendid, de o clasicitate rar întâlnită în proza românească". Despre *Cel mai iubit dintre pământeni*: „E un roman ce trebuia refăcut. Este doar o eboșă. Aici el și-a pierdut stilul acela splendid din *Moromeții* și *Întâlnirea din Pământuri*. Era grăbit, probabil intuia limita sa. Este extrem de interesant, aș zice că a pătruns puțin pe domeniul meu, adică în domeniul «problemei citadine». Apropo de Blaga: el a vrut să-l propună pe acesta ca erou, însă este evident că nu poseda limbajul unui astfel de erou". „– *Ați avut relații bune sau proaste cu Marin Preda?*/ – Și bune și proaste. El s-a interesat de mine când eram foarte tânăr și necunoscut, m-a invitat la el și mi-a făcut un referat excelent care a ajutat prima mea carte să apară. A simțit imediat că sunt un prozator autentic./ – *Unii spun că era invidios și că, atunci când simțea că cineva îl poate depăși, îl evita, îl împiedica...*/ – Nu știu dacă-i așa. E adevărat că mi-a mai făcut un dar: după primul referat, la *Francisca*, mi-a făcut darul de a-mi scoate, într-un moment extrem de dificil al vieții mele sociale, *Îngerul de ghips* [...]. Preda mi-a publicat această carte cu care m-am reintegrat în viața literară românească".

31 mai

• Într-un articol din „Adevărul", ***Exilul lui Petru Dumitriu***, C. Stănescu notează: „Destinul a voit ca acest mare scriitor să «iasă» în plină glorie din literatura română oficială, glorie cucerită definitiv odată cu apariția *Cronicii de familie* (1956). La o vârstă când unii, dacă nu chiar majoritatea, abia încep să *fie*, Petru Dumitriu își scrisese capodopera, după ce avusese timp și să dea Cezarului ce i se cuvenea (!). [...] Ce mai putea spera creatorul după o asemenea «performanță», atinsă în jurul vârstei de 30 de ani? El putea continua, prin autopastișă, «rescriindu-și», și cu alte cerneluri, capodopera, «trăind» din ea (cum se și întâmplă cu destui performeri timpurii, inclusiv cu Marin Preda, care nu și-a mai ajuns niciodată din urmă *Moromeții* I).

9 iunie

• Ștefan Agopian semnează în „Luceafărul" (nr. 23) tableta ***Trecutul ca viitor***: „Imediat după '89 dl Nicolae Manolescu publica în «România literară» un articol de direcție a criticii prin care își propunea (și propunea) rediscutarea (după recitire) a întregii literaturi române scrise după 1947. Furat de alte griji (probabil mai presante) dl Manolescu nu a dat dovezi clare că-l mai interesează literatura română «comunistă». Alții însă, părând a-i fi luat articolul de atunci în serios, s-au apucat să rediscute. [...] Campionul indiscutabil al discutării și re-discutării valorilor literare comuniste este fără pic de îndoială dl Gheorghe Grigurcu. [...]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cel de-al doilea contestatar este criticul, prozatorul și eseistul Alexandru George. [...] Autori pe vremuri considerați «tabu» sunt luați astăzi în discuție și problema care irită pare a nu fi cea morală, așa cum ar părea la prima vedere, ci cea estetică. Nici un critic, oricât de tâmpit ar fi el, nu poate considera că *Desfășurarea* lui Marin Preda (1952, Premiul de Stat) are vreo valoare literară. Din punct de vedere moral, nuvela este (sau mai curând a fost) o crimă. În timp ce sute de mii de țărani erau jefuiți, deportați, omorâți, Marin Preda scria, pentru a obține Premiul de Stat, o nuvelă abominabilă. Este evident că valoarea lui Marin Preda ca scriitor nu este dată de «scăpările» omului. Numai că scriitorul Marin Preda nu a publicat după această *Desfășurare* numai cărți bune. Dacă *Morometii* (I), carte publicată în 1955 (Premiul de Stat) este o capodoperă, nu același lucru se poate afirma despre multele și de multe ori curajoasele romane semnate de Marin Preda".

11 august

• În nr. 30 din „Totuși iubirea", Cezar Ivănescu își reamintește ***Cum l-am cunoscut pe Marin Preda***: „M-am descoperit în Marin Preda. Maestrul care m-a inițiat în *arta de a deveni scriitor român*, adică *scriitorul care scrie în limba română și publică în România*. [...] Ani în care am înțeles că Marin Preda (ca și ceilalți colegi ai săi de generație) gândește ca acel celebru moralist francez – Montesquieu – și anume că important nu e să te vindeci de boală, ci să reușești să trăiești cu ea: boală incurabilă, comunismul și-a lăsat stigmatele ei, poate, în biografia și jurnalistica lui Marin Preda, dar nu l-a împiedicat să-și trăiască marea vocație și să și-o împlinească în cărțile sale pe care noi le prețuim drept capodopere: *Întâlnirea din Pământuri*, *Morometii*, *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă*, *Cel mai iubit dintre pământeni*...". (În nr. 31, din 25 august 1993, Cezar Ivănescu va publica articolul ***Marin Preda, singurul meu aliat literar***.)

9 noiembrie

• Sub titlul mare ***Scara de valori este falsă? Poate. Dar valorile?***, „Cuvântul" (nr. 45) publică un interviu cu Ion Cristoiu realizat de Ioan Buduca (***Război și pace***), un articol al acestuia din urmă (***Ierarhii de pușcărie***) și ***Zece întrebări pentru criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu*** – grupaj însoțit de un șapou în care, după enunțarea temei supuse dezbaterii („De aproape patru ani se discută despre revizuirea ierarhiei de valori culturale lăsate nouă moștenire de dictaturile postbelice. Se discută, dar nu se face nimic. Avem nevoie de dicționare. Avem nevoie de istorii literare. Avem nevoie de opere monumentale. Cine să le scrie? Blocajul intelectual în care ne aflăm nici nu ține, poate, de revizuirea tablei de valori. Poate că adevărata problemă sunt valorile înseși. Receptarea noastră a fost falsificată și, în acest fel, poate că însăși producția de valori a suferit"), cititorii sunt avertizați că „Începând cu acest număr revista noastră își propune să aducă în discuție cazurile cele mai flagrante de falsificare a ierarhiei de valori din cultura română de după al Doilea Război Mondial. Toate cazurile. Cele de supraevaluare și cele de subevaluare. Inclusiv cazurile cele mai apropiate de noi: Marin Preda,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Radu Petrescu, Sabin Bălaşa, Sergiu Nicolaescu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Alexandru Ivasiuc, Marcel Chirnoagă şi alţii şi alţii". ■ În interviul cu Ion Cristoiu este abordată chestiunea ierarhiilor literare româneşti postbelice, aducându-se în discuţie, în acest context, cazul lui Marin Preda. Ion Cristoiu: „Fiind vorba [...] de ierarhii literare pe etape şi pe grupuri, toate sunt false. De altfel, însăşi ideea de ierarhie literară postbelică e riscantă. Se vorbeşte în alte literaturi, cea franceză, de exemplu, de literatura postbelică, pentru că acolo, războiul a însemnat un eveniment major, care a zguduit şi influenţat decisiv conştiinţa literară. Sub puterea războiului, s-a scris altfel decât înainte. Pentru scriitorii români cel de-al Doilea Război Mondial n-a avut prea mare importanţă. Cu mici excepţii, ei au stat acasă, la căldurică, n-au luptat în Rezistenţă, ca francezii, n-au cunoscut coşmarul ocupaţiei străine. [...] Mult mai interesant ar fi, de exemplu, dacă am vorbi de o nouă perioadă în istoria literaturii române, începând cu anii 1939–1940. Formula «literatura română postbelică» e un clişeu pornit de la obsesia comunistă că lovitura de Palat de la 23 August 1944 a însemnat un început de eră". Despre Marin Preda din volumul de debut, *Întâlnirea din Pământuri*, şi despre Marin Preda de după: „Acest Marin Preda e uluitor. Nu doar ca forţă, ci şi ca modernitate. Povestirile sale surprind o lume neliniştită şi neliniştitoare, iraţională, iresponsabilă, o lume a angoasei. Rămâi surprins de racordarea (conştientă sau nu) a tânărului Marin Preda la obsesiile existenţialiste din cultura europeană a momentului. Prin raportare la această perioadă, *Morometii* e o întoarcere la realismul cuminte al secolului al XIX-lea. Aşa se şi explică, de altfel, lipsa sa de răsunet dincolo de hotarele României. Dacă Marin Preda ar fi continuat direcţia din scrierile de tinereţe, am fi avut, poate, în persoana sa, pe unul dintre marii noştri scriitori europeni. [...] Apelând la ce ar fi fost dacă, Marin Preda e un scriitor ratat. Ce-ar fi trebuit să facă pentru a nu rata? Să scrie mai departe, dar să nu mai publice, aşteptând, cu sertarul plin de manuscrise, mitingul fatal din 21 decembrie 1989! *Viaţa ca o pradă* mi se pare, azi, o nouă confirmare a faptului că Marin Preda nu şi-a realizat deplina sa vocaţie. Cartea ne înfăţişează un eseist de marcă, net superior scriitorului". ■ Ioan Buduca: „Ierarhiile noastre literare nu sunt false în sine, dar sunt ierarhii de seră ori ierarhii de puşcărie. Avem un mare prozator de seră, care concura cu marile modele ale prozei, dar această concurenţă s-a întâmplat în sera propriei sale imaginaţii, n-a fost o competiţie reală, cu traduceri, cu premii, cu glorie. Radu Petrescu, de pildă. Dar avem şi un mare prozator de puşcărie. Marin Preda, să zicem, care n-avea voie de la poliţie să scrie împotriva ideologiei gardienilor săi; nici împotriva dependenţei de gardienii gardienilor săi, şefii cei mari ai puşcăriei imperiale sovietice. Un prozator al jumătăţilor de adevăr, cu o capodoperă integralmente adevărată, *Morometii*, dar probabil integralmente necompetitivă într-o traducere oarecare, căci este de un specific local ce o face ermetică. [...] Ce e de făcut? E mai puţin profitabil să încercăm o fastidioasă critică a supraevaluării lui Marin Preda, ori a supradimensionării nu ştiu cărui alt scriitor din vremea falselor noastre ierarhii de valori. [...] E mai degrabă de văzut unde au greşit ierarhizatorii noştri prin subevaluare".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANUL 1994

26 ianuarie

• Sub titlul ***Primim***, „România literară" nr. 3 publică impresii „recente" ale lui Anghel Gâdea, referitoare la posteritatea lui Marin Preda. A.G. e intrigat de faptul că persoane nedemne de prestigiul lui Marin Preda vizitează ca oficiali Siliștea-Gumești și revoltat din pricină că Nicolae Țone face unele trimiteri ireverențioase la adresa poetului și criticului Gheorghe Grigurcu: „Între însoțitori, nelipsit, și fostul redactor-șef al Editurii Cartea Românească, Popescu Cornel, s-a pus pe evocat, cu ochii înfipți într-un petec de hârtie, smuls la repezeală din «Evenimentul zilei», când pe... Petru Dumitriu, când pe Eugen Barbu, fiind se pare sub un teribil efect tiraspoleano-sereist. I-a mai venit în ajutor un «critic literar» de la «Tineretul liber», pe nume Țone, care a «depus mărturie», cu un dosar în brațe, că autorul *Gropii* îl «aprecia sincer» pe marele sărbătorit, iar nu «Grigurcu, cel care îl denigrează sistematic și în mod deșănțat; iată, vă arăt eu ce am scris în gazeta» (...cutare). «Lasă, domne, nu mai citi, că e târziu, se face noapte», opinează cineva. Intervine prompt și Doamna soție a scriitorului, că dânsa știe: «Grigurcu îl ponegrește pe soțul meu, că nu i-a publicat cărțile...». Manifestația anti Grigurcu se încheie brusc prin apariția, ca din senin, a sculptorului Doru Drăgușin purtând în brațe un bust al Monșerului, lucrat în ghips, fără negi, cum zisese înainte Vasile Blendea, fotograful dispărutului, «că Oscar Han așa voia să-l pedepsească pe Marin Preda, care nu prea se dovedise politicos, la Mogoșoaia și lasă că i-o plătesc eu, el stă singur la masă, am venit degeaba, nu ne bagă în seamă și bea vodcă, aha, lasă că o să-i mai pui eu pe statuie, când o să i-o fac, încă vreo doi negi în plus, să vază el, să...». G. Bălăiță, pe post de trimis al Uniunii Scriitorilor, a tăcut chitic neschițând niciun gest atunci când nu mai puțin onorabilul său confrate Gh. Grigurcu era «înfierat» și... «spălat» cu zoaie. Că așa-s, uneori, românii: sărbătorind pe câte un dispărut dintre cei vii, încep să-l îngroape pe un alt confrate, cât mai temeinic și cât mai adânc, chiar dacă acesta încă n-a murit... Într-adevăr, ca la noi la nimeni...".

4 februarie

• În „Tinerama", nr. 164, amintind rolurile de film care au fost de referință pentru cariera sa, adică pe Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* și Tănase Scatiu după romanul omonim, de asemenea rolurile jucate în *D-ale Carnavalului* și *Balanța* (de Ion Băieșu), actorul Victor Rebengiuc se confesează: „Mă refer, la sfârșitul acestei enumerări, dar nu în ultimul rând, la rolul lui Moromete... după romanul omonim al lui Marin Preda, pe care îl consider drept o încununare a carierei mele de actor de film. Am jucat acest rol cu o plăcere imensă, pentru că eu cred că această carte reprezintă cea mai reușită operă literară postbelică".

11 februarie

• „Literatorul", nr. 6, îi consacră un grupaj prozatorului Nicolae Breban. Din interviul acordat de Nicolae Breban lui Ion Cocora, însoțit de o panoplie de imagini

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fotografice realizate (în timp) de Vasile Blendea, se desprind câteva pasaje: [...]/ – *În „Contemporanul – ideea europeană", revista pe care o conduci, au fost puşi la colţ o serie de scriitori de primă importanţă. Îmi vin în minte Arghezi, Marin Preda, Nichita Stănescu dintre cei care nu mai sunt în viaţă, iar dintre cei din imediata noastră apropiere: Sorescu, Eugen Simion, D.R. Popescu, Adrian Păunescu... Cât de vinovat se consideră de articolele despre aceşti scriitori directorul Nicolae Breban?*/ – Nu pot să fiu vinovat că am dat libertate de expresie unui critic român de astăzi. Am oferit o rubrică lui Grigurcu, el e autorul articolelor la care te referi, aşa cum am oferit şi altora, aşa cum am oferit şi acum douăzeci de ani în «România literară». Am avut totdeauna deontologia să dau totală libertate celui căruia i-am încredinţat o rubrică. Grigurcu este unul dintre puţinii critici care fac critică la zi, care se exprimă la un înalt nivel şi are judecăţi de valoare pertinente. Desigur, nu cu toate judecăţile lui de valoare sunt de acord. El nu-l consideră pe Nichita Stănescu un mare poet, ci pe Mugur. El are alte opinii în legătură cu alţi autori. Totuşi, atacurile lui critice sunt diferenţiate. Niciodată nu a negat valoarea operelor lui Preda, ci a vorbit de moralitatea omului Preda. O temă pe care eu însumi am fost, pe drept sau pe nedrept, atacat douăzeci de ani de foarte mulţi critici, fără ca forţa operei mele să scadă... Dar, oricum, eu regret unele atacuri excesive la adresa lui Simion şi a lui Preda. De altfel, Grigurcu nu face parte din grupul meu literar. Dimpotrivă, face parte din grupul inamicilor mei de ultimă oră. Cei care mi-au făcut greutăţi la Paris, am să o spun odată în detaliu, şi prin mine şi romanului românesc, atât cât îl reprezint eu...

16 februarie

• În „România literară", nr. 6, la *Actualitatea editorială*, sub titlul ***Preda citit de un critic modern***, Andreea Deciu conchide: „Prin recenta sa carte *Omul supt vremi*, Monica Spiridon pune punct polemicilor artificiale pe tema (in)actualităţii marilor scriitori români, consacrându-i un întreg studiu critic nici mai mult, nici mai puţin decât lui Marin Preda. Polemicile cu pricina îşi află în felul acesta sfârşitul, pentru că autoarea dovedeşte (dacă mai era nevoie) că într-adevăr criticul îşi inventează obiectul (când ştie s-o facă) şi singura metodă necesară pentru aşa ceva rămâne inteligenţa".

[FEBRUARIE]

• În interviul acordat lui Cassian Maria Spiridon, din „ Poesis", nr. 2, Cezar Ivănescu se confesează: „– *Dacă aţi vrea să ne povestiţi câteva amintiri mai deosebite despre Marin Preda.*/ – Despre Marin Preda se colportează foarte multe lucruri grave. Întâi de toate, la ora actuală: adică ţinând de un biografism care nu-i face cinste, apoi lucruri false pe care le colportează şi membri ai familiei sale, din nefericire, şi prietenii din jurul lui şi apoi de-a dreptul, ceea ce numesc francezii *contre verité*-uri, adică lucruri cu totul şi cu totul împotriva adevărului; ştiute de foarte multă lume. De aceea, de curând, m-am hotărât să definitivez şi să dau la tipar o carte care poartă titlul *Pentru Marin Preda*. Sunt cam şase sute de pagini

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dactilografiate și vor polemiza, aceste pagini, cu toate falsurile care s-au colportat pe seama lui Marin Preda, începând de la felul în care a murit și de la toate aberațiile care s-au tipărit în anii ăștia postrevoluționari despre el [...] Ce pot să spun însă cu claritate și cred că este o obligație a mea morală, vizavi de Marin Preda, o afirm cu orice fel de prilej și oricând vorbesc despre el, este următorul fapt: Marin Preda n-a fost un om iubit, în primul rând – începând cu soția lui și terminând cu criticii, literari și așa-zișii literați din coteria lui...".

16 martie

• În „România literară", nr. 10, Alexandru George își continuă ***Note***-le ***despre cazul Eugen Barbu***, concedând la finalul intervenției: „Atunci, la mijlocul anilor '50, deosebit de oarecari promisiuni lirice venite din partea unui Labiș și de unele accente mai sincere ale unor tineri, au apărut *Bijuterii de familie* (1955) de Petru Dumitriu (prima etapă spre *Cronica...* sa, completată foarte curând), *Moromeții* (1955) de Marin Preda și *Groapa* (1957) scriitorului nostru".

• În „Ora", nr. 414, Gheorghe Tomozei semnează articolul ***Tiranozaurul G. Călinescu***, luând atitudine față de injuriile de curând apărute sub semnătura lui Adrian Marino. La început se arată că, „după modelul Noica, proza înregistrează tot mai multe despărțiri (de prejudecăți, de mituri, de personagii condamnate pentru exces de antumitate). De zei. Ne «despărțim» de Marin Preda, de Nichita Stănescu, ne «eliberăm», suntem tot mai puternici refuzându-le strălucirea totală. Mai există și fenomenul de coloratură balcanică al coborârilor de pe soclu, al micșorărilor, al *spurcării*. Așa, răzuind bine lacre de cristal am dat de naționaliștii proto-legionari Eminescu (Mihai) și Iorga (N.).

[MARTIE]

• „Vatra", nr. 3, Gheorghe Grigurcu arată, în ***Măștile oportunismului***, dialog purtat în trei (cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca), între altele: „Cu toate că am mai discutat despre oportunism, vă propun a reveni asupra fenomenului, care e la ordinea zilei într-un mod izbitor. Nici cele mai pesimiste prognoze n-ar fi putut evalua productivitatea lui actuală. Dacă nu vi se pare prea «tare» termenul, aș vorbi de o metastază... Fascinați de oroare, uităm a urmări rădăcinile morale și istorice ale acestei adaptări grăbite, nervoase, la neant, echivalând cu o maladie a conștiințelor individuale, care, prin adiționare și aglomerare, sugerează o maladie a colectivității. [...] Mentalității în cauză îi putem fi recunoscători, în câmpul cultural, pentru tendința reducționistă, pentru strădania de restrângere la unu, la unul orbitor ce captează în sine lumina apoteotică a geniului de partid (ironică răzbunare individualistă a aplicării unei doctrine colectiviste). S-a încercat astfel cultivarea celui mai mare (prozator, poet, critic etc.), scutit de orice obiecții, fetișizat. Inițial au fost Sadoveanu, Arghezi, G. Călinescu sub strașnică pază inchizitorială, ce suprima din față orice controversă. Apoi au venit, cu alură de «ultimă recoltă» Marin Preda (după un interludiu Petru Dumitriu), Nichita Stănescu".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

21 aprilie

• În „Dimineața", nr. 78, Aureliu Goci îi ia un interviu poetului Grigore Vieru: – *Ce ar putea face românii din România pentru cei din Basarabia?*/ – Iubiți-vă țara și nu vă învrăjbiți – acesta este leacul cel sfânt pentru Basarabia. Atunci și românii din Basarabia vor fi mai apărați./ – *Suntem la Iași și de aici veți pleca în Transilvania, călătoriți mult...*/ – Umblu mereu prin țară pentru o gură de aer. Eu plec din București mai zdrobit sufletește decât vin din Basarabia – e atâta ură, atâta dispreț, atâta vrajbă între frați. Chiar și Eminescu a fost batjocorit – și chiar de ziua lui. Au aflat că Goga e o lichea, că Marin Preda e un paranoic, Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu au fost colaboraționiști, ceaușiști sau pedeseriști. Ar trebui alungați din țară și «șoimii patriei» pentru că ei au fost «colaboraționiști»".

3 iunie

• În „Azi", nr. 594, sub titlul ***Scriitorii revin acasă***, este redat un comentariu al lui Petru Popescu, întors (temporar) în țară: „Acum mă aflu aici, la București, pentru a strânge cât mai multă viață. Recuperez episoade și fragmente trăite de mine în România. Am fost în strada Iulius Fucik unde am copilărit. Am vorbit cu bibliotecara Veronica Aldea care mi-a păstrat cărțile ascunse timp de zeci de ani în plină perioadă ceaușistă. Simțind mirosul cărților mi-am adus aminte de prietenul meu unic: Marin Preda. El era considerat agrar și primitiv, iar eu citadin și iconoclast. Toți prevedeau o reacție de incompatibilitate între noi. Dar rezultatul a fost cu totul altul. Marin Preda mi-a publicat toate cărțile, iar între noi s-a creat o prietenie teribilă".

[IUNIE]

• „Steaua", nr. 6, în articolul ***Sacrificarea lui Marin Preda***, Călin Manilici notează: „De fapt, încercând să anihileze primele două sisteme de coduri și propunând totodată teme/teze de discurs cronologic, Marin Preda a semnat un pact de conlucrare și de agresiune cu establishment-ul. Pact rupt odată cu trecerea, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la atacul împotriva terțului sistem de codificare. Procedând astfel, scriitorul a cumulat două culpe, a tentativei de distrugere integrală a discursului ideologic comunist și a trădării unei înțelegeri, în opinia reprezentanților puterii. Vină agravată și de circumstanța succesului de public pe care romanul l-a avut, succes cu atât mai mare cu cât exemplarul gest venea, în fond, din partea unui agent al contestării din mers, al homeostaziei comunismului românesc. Angajându-mă într-o comparație, Marin Preda a făcut, din punct de vedere cultural, ceva similar cu «trădarea» lui Mihai Pacepa, în planul serviciilor secrete. Pentru a-mi concretiza ipoteza asupra cauzelor morții scriitorului, ea s-a datorat presiunilor psihice neconcertate, informale, presiuni care, acționând ca *stress*, au transformat un accident din benign în fatal. Marin Preda a fost sacrificat prin nonintervenție în cadrul acestor presiuni, nonintervenție formală, și s-a sacrificat intuind sau cunoscând, reacția establishment-ului".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

8 iulie

• În articolul ***Succes la coborâre***, din „Literatorul", nr. 11–16, Andrei Grigor comentează atitudinile unora dintre contestatarii apolitismului, referindu-se și la Gheorghe Grigurcu: „Cine citește, de pildă, un astfel de titlu patetic – *Oare scriitorii sunt cei mai ticăloși ai țării* («Familia», decembrie 1993) – poate fi nedumerit că semnatarul articolului nu este altul decât domnul Gheorghe Grigurcu, a cărui activitate publicistică de până acum s-a desfășurat în sensul afirmării vehemente (cu semnul exclamării deopotrivă acuzatoare și jubilative) a ideii pe care o pune acum în formă ipocrit-integrativă. Sub tocul-rezervor (cu venin) al paradisului Torquemada s-au lăbărțat (și la propriu) deseori, până deunăzi, «articole» în care marii scriitori ai țării au fost puși la stâlpul infamiei pentru «ticăloșia» de a fi umbrit veleitarismele micilor inchizitori ai literaturii. «Ticăloșiile» se numeau *Moromeții*, *Vânătoarea regală*, *11 elegii*, *Iona*, *Scriitori români de azi* și alte «abateri morale» care jenau foarte tare mica și anonima «operă» a dlui Grigurcu. O «critică independentă» îi zice publicistul, în articolul citat mai sus, merită să spulbere «rezervația edenică" născută din «mentalitatea dogmatică și tendențioasă a comunismului», prin «jugularea actului critic». [...] Dintr-o astfel de optică aproape că nu se mai înțelege nimic, dar încurcătura e doar aparentă. Obișnuințele mentale și ideologice ale dlui Grigurcu îl conduc la atitudini de comisar politic în dirijarea actului critic. Nepăsarea pentru principiul moral al problemei e sau cinică, sau demagogică, sau numai comică. Ori, pur și simplu, structurală, faptul pe care autorul îl și recunoaște într-o frază auto-descriptivă: «Satisfacția de a-i batjocori pe scriitori, de a-i scoate țapi ispășitori, intră în comportamentul uzual al oamenilor vechiului regim ca și al oamenilor noului regim». De acord! Am înregistrat de atâtea ori în articolele dlui Grigurcu «satisfacția de a-i batjocori pe scriitori», încât îi dăm dreptate: regimul a trecut, mentalitatea sa critică a rămas neschimbată. [...] atitudinea și conformația cervicală a opiniilor dlui Grigurcu nu sunt singulare".

13 iulie

• „Luceafărul", nr. 6, Dan-Silviu Boerescu scrie despre Marin Preda sub titlul ***Cotidianul fantastic***: „Ca și un Mircea Eliade, care în *La țigănci* descrie epopeea lui Gavrilescu ca pe o inițiere într-un domeniu paralel la cotidian (autocomentariul din *Fragments d'un journal* vorbește de existența unor «lumi paralele la universul cotidian în care ne mișcăm»), în unele fragmente Marin Preda distinge în adâncimea textului, sub aparenta monotonie a structurii de suprafață o veritabilă structură ascunsă din care cotidianul se autogenerează continuu în regim fantastic. Axioma centrală a acestui uriaș efort recuperator își rezervă dintru început caracterul de valabilitate universală".

[IULIE–AUGUST]

• „Steaua", nr. 7–8, Liviu Petrescu arată referitor la cartea Monicăi Spiridon, *Omul supt vremi*, textul ***Marin Preda și principiul dialogic***: „În contextul culturii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

române, relațiile dialogice majore în care se înscrie opera lui Marin Preda sunt, consideră autoarea, cele cu Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu și G. Călinescu; ne-a reținut în mod deosebit atenția, prin finețea observațiilor, secțiunea consacrată raporturilor Marin Preda–Liviu Rebreanu. Este adevărat că Marin Preda se delimitează polemic de imaginea țăranului român, așa cum este ea oferită în romanul *Ion*. Este tot atât de adevărat că această imagine (anti-modelul) ajunge să fie tematizată, în paginile romanului *Moromeții*, prin figura lui Țugurlan: «Ca și Ion, Țugurlan e săracul satului, ins primitiv și violent, mereu umilit de ceilalți legănând gânduri de *vendetta*. [...] Dacă Ion e arțăgos ca un lup nemâncat», Țugurlan nu e cu nimic mai prejos și caută ceartă cu lumânarea etc"..

4 august

• În „Totuși iubirea", nr. 32, Ioan F. Pop obține un interviu de la Grigore Vieru: „Nu m-au preocupat nicicând, în mod deosebit, nici stânga, nici dreapta. Admir niște mari personalități literare ale căror scrieri s-a întâmplat să fie, parcă, mai mult pe stânga prin tragismul lor social. Cum să nu admiri oare niște capodopere ca *Ion* și *Răscoala* de Rebreanu, *Plumbul* lui Bacovia sau *Moromeții* lui Preda, *Groapa* lui Eugen Barbu sau *Desculț* de Zaharia Stancu sau publicistica lui Geo Bogza?! Sunt, desigur, mari personaje scriitoricești și pe dreapta, dar parcă-s mai multe pe stânga și parcă Țara-i mai multă în partea asta. Cred că nimeni dintre scriitorii rămași în țară în timpul regimului totalitar (rămânerea lor nu poate fi învinuită, din contră) nu se poate considera ca lacrima. Mai mult sau mai puțin am păcătuit cu toții – și intelectualii și oamenii de rând –... Atunci cu ce drept judecăm atât de aspru, uneori fără drept de apel, niște oameni care dincolo de atâtea periculoase opreliști, au știut să o țină vie, totuși, flacăra spiritualității românești? [sunt date ca exemplu: romanele lui Marin Preda și Eugen Barbu, teatrul lui Marin Sorescu, proza lui Fănuș Neagu, Dinu Săraru, Țoiu, Breban, Bănulescu, poezia lui I. Alexandru, Adrian Păunescu, Ana Blandiana].

24 august

• În revista „22", nr. 34, este transcrisă o dezbatere la care au participat: Gabriel Andreescu, Laurențiu Ulici, Emil Constantinescu, Sorin Antohi, Sorin Vieru, Cristian Tudor Popescu, Andrei Cornea, Radu Călin Cristea, Gabriel Dimisianu, Magdalena Bedrosian, Ana Blandiana. ■ *Magdalena Bedrosian*: „Revenind la Marin Preda și la afirmațiile grave care s-au făcut referitor la romanul său *Delirul*, trebuie să fac câteva precizări. El nu a fost latifundiarul vorace și viclean pe care mulți, în micimea lor sufletească, și l-au imaginat cu o infinită invidie. Eu nu sunt deloc de acord cu faptul că el a făcut, cum se afirmă, cu încrâncenare în ultima vreme, nenumărate concesii și compromisuri morale. Editarea romanului *Delirul* a fost chinuitoare și dificilă, iar intervențiile cenzurii, pe multiplele și ocultele sale etaje, au blocat, nu o dată, apariția cărții. Chiar și după tipărire, *Delirul* a produs (înăbușit, potrivit «strategiilor» comuniste arhicunoscute) un conflict între Moscova și Berlin. Acest fapt a determinat, un an mai târziu,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1976, intrarea lui Marin Preda în PCR. Cât privește carența ziaristului, unul dintre personajele principale ale romanului, nu este vorba despre oportunism sau obtuzitate ideologică. Este pur și simplu o inabilitate estetică, subliniată de altfel într-un studiu al său de Valeriu Cristea. Marin Preda era un om plin de complexe, îi plăcea «să se răsfrângă», pentru a contracara această suferință, în personaje ideale. Mă întreb însă dacă imaginea operei lui Marin Preda este atât de excavată, care este atunci imaginea reală a literaturii române contemporane!?".

25 august

• În „Dilema", nr. 85, Radu Cosașu scrie despre ***Preda, oportunistul***: „Dintre spectacolele tonice pe care viața, generoasă cum o știm, ni le pune la dispoziție, unul, cu deosebire amuzant și profund, este acela al prostiei-care-nu-învinge. Exact – există (și se râde prea puțin de plăcere...) prostii, stupidități care nu cuceresc masele, care n-au succes și e foarte simpatic să le vezi cum nu «prind», refuzate și neîmpărtășite. Pesimismul nostru zilnic nu dă importanță acestor înfrângeri; sceptici duri cum suntem, indisponibili la miracolele, chiar micuțe, ale binelui, dar niciodată banale – noi stăm neclintiți în logica triumfului permanent al răului. Am minți afirmând că aceste victorii doar ne mâhnesc și ne disperă. Nu, Ele, ca și Gorică Pirgu, au părțile lor, cum ar fi satisfacerea deșteptăciunii, forța care ne ține și dă viață puterii noastre de previziune, la fel de capabilă ca și răul general, chiar la înălțimea lui exprimată prin acea sistematică și binefăcătoare concluzie a fiecărei zile rele (și care nu e rea?): «Păi, nu ți-am spus că așa va fi». Așa stând lucrurile în general – spectacolul prostiei-care-nu-învinge, oricât de particular, rar sau straniu, are ceva din farmecul și din destinul unei *Cântărețe chele*, spre care alerg nesmintit, dispus să-i exagerez succesul. Săptămâna trecută mi s-a jucat, de pildă, Marin Preda, oportunul. Adică. Se știe ce campanie stupidă, de dreaptă apucată de stângism, s-a desfășurat împotriva lui «Preda oportunistul», «colaboraționistul», «omul puterii comuniste» ș.a.m.d., de se năștea întrebarea «cât de ș.a.m.d. putem fi la cap?». Erau articolele unor oameni inteligenți, cu carte și doxă la bază, cu studii și frază, dar căzuți în cel mai schematic anticomunism, frate bun nu cu codrul – căci acela, la noi, românii, e bătut de gânduri –, ci cu proletcultismul care imputa *Moromeților* absența clasei muncitoare, când nu a luptei din colonii. Turbarea inteligențelor asigură prostiei, ca nimic altceva, cea mai substanțială energie. Stupizenia susținută cu tenacitate de un om inteligent are o forță și o strălucire la care ani de-a rândul, dând în brânci, proștii autentici și verificați, oricât de agresivi și cu publicații pe mână, nu parvin să le dețină. Cum o să compar – în ochii mei el fiind un critic literar de o valoare eminentă până nu se bagă în politică, unde o face fiartă, într-o lungă tradiție lăsată de genii ale locului! – campania lansată și neabandonată de domnul Gh. Grigurcu împotriva, «oportunismului lui Preda», cu una a unei mediocrități patente? Niciodată! Cazul acesta îl văd dezlegat de Tudor Călărașu, tatăl lui Marin Preda, cu acea observație capitală privitoare la câțiva consăteni din Siliștea-Gumești: «Sunt deștepți, dar îi mănâncă prostia!» Rareori «fenomenul» – care nu ocolește pe nimeni – a fost sintetizat mai concis, în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cruzimea sa dialectică. [...] Domnul Ion Buduca a dat la timp o replică memorabilă acestei campanii, afirmând că «oportunismul lui Preda e o problemă a oportuniştilor», dar, ca de obicei, ideea cea bună n-a avut spor, fatalist, m-am încredinţat logicii infernale conform căreia şi prostia asta va învinge o bună bucată de vreme, urmând ca intelectualul la curent cu mersul ideilor să nu mai deschidă *Moromeţii*, nici *Viaţa ca o pradă*, dezgustat rapid, cum îi e felul, de talentul care s-a vândut comuniştilor. Pe scurt: prevedeam o biruinţă a domnului Grigurcu, o biruinţă a gândului său. Ei bine – «cârnaţi!», dacă se mai ţine minte expresia de fastuoasă vitalitate a deratizatorului Vasile din *Cel mai iubit...* Săptămâna trecută, în editorialele a două cotidiane de mare tiraj, care numai ale puterii nu sunt, domnii I. Cristoiu şi Eugen Şerbănescu recurgeau – competent şi degajat, cu o evidentă plăcere a citatului – la *Moromeţii*, la scene, replici şi personaje de acolo, pentru a descrie şi explica nişte situaţii ale politichiei de azi. Era limpede şi tonic, cum spuneam: foarte simpatic, că absolut nimic din vehemenţele morale ale «demascării» nu le stătea pe cap. dl Ion Cristoiu aducea – pe larg, copios, textul sunând adorabil în corpul sobrului articol – scena seceratului cu Birică, Polina şi Bălosu, pentru a lămuri plictisul mulţimii în revolta anti-Caritas. Dl Eugen Şerbănescu (sub un titlu, totuşi suspect de dezinvolt: «Pe ce te bazezi, Nicolae?») îl punea pe dl Manolescu în fierăria lui Iocan, faţă în faţă cu Ţugurlan. Rece la orice-i azi punct de vedere strict politic, nu puteam să nu observ că toate citatele din opera «oportunistului» sunau extrem de oportun şi de adecvat; sunau, tot timpul, bine, plăcut, asigurând parcă acea furnicătură feerică a inspiraţiei; sunau ca la ele acasă, răsunau, cum se spune, fără moarte. De ce, de unde? Din aceea că – «lângă» sau «după» Caragiale şi *Ţiganiada* – moromeţianismul e una din cele mai cuprinzătoare formule pentru a înţelege acea eternitate a sucelilor şi răsucelilor româneşti de la '69, '79, '89 şi etc. Şi e de un haz plin şi rotund – ca al Cântăreţei – să vedem că după ce ni s-a sugerat «a ieşi din Caragiale» dacă vrem să fim cineva în lume, suciţi cum suntem, fundamentalişti de-ai lui Cănuţă, ne trezim intrând, textual şi metatextual, în Siliştea-Gumeştilor, cu a ei «fonciere» care, într-adevăr, dacă nu e, nimic nu e şi nu se mai înţelege nimic din ţara asta".

31 august

• În „Luceafărul", nr. 13, răspunzând întrebării *Critica literară încotro?*, Alexandru George afirmă: „Toţi profitorii comunismului s-au alarmat atunci, exact cum o fac şi acum; să ne gândim la denunţul lui E. Jebeleanu care a dus la interzicerea *Antologiei poeziei române*, în BPT, concepută de N. Manolescu într-un spirit estetic prea larg şi care ar fi putut constitui un moment epocal în istoria recuperărilor literare în comunism. Dar cel care şi-a divulgat spaima şi dezaprobarea în modul cel mai direct a fost Marin Preda în interviul cu Adrian Păunescu din 1969, în cadrul căruia a lansat sintagma care a prins, «obsedantul deceniu», o formulă falsă prin care se fabrica o «îngrijorare» *post-factum* la adresa unor fenomene de care contemporanii lor chipurile abia mai apoi luaseră act. Pentru prima oară un scriitor comunist justifica mizeria anilor de după război în literatură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin argumente istorice şi făcea enumerări de opere care totuşi s-au scris atunci, exact aşa cum face acum Eugen Simion. Acesta, împotriva oricărei evidenţe, vrea să stabilească în literatura română răvăşită şi distrusă de comunism un continuum, ca şi cum nu s-ar fi întâmplat pe plan istoric nimic. El exprimă îngrijorarea tipic nomenclaturistă şi e bineînţeles nu numai secondat de un Valeriu Cristea, dar şi sprijinit de toţi scriitorii cu situaţie foarte nesigură, deşi cu indiscutabile merite, de la Marin Sorescu la Fănuş Neagu".

3 octombrie

• În „Feţele culturii", nr. 698, Andrei Grigor scrie despre semicentenarul morţii lui Liviu Rebreanu, insistând asupra momentelor tensionate care au urmat morţii scriitorului (în analogie cu „injuriile" pronunţate, câteva decenii mai târziu, în legătură cu alţi autori): „Peste cincizeci de ani, poate chiar mai puţin, nimeni nu va mai şti de formulele injurioase rostite la adresa lui Nichita Stănescu sau a lui Marin Preda. Şi nici despre cei care le-au rostit. E un gând reconfortant".

29 octombrie

• Vasile Petre Fati realizează în „Azi", nr. 721, un amplu interviu cu Nicolae Iliescu (purtător de cuvânt la Ministerul Culturii): „– *Accepţi ideea de pierdere a interesului pentru literatură?*/ – M-am întrebat întotdeauna cum se face că oameni pe care îi credeam inteligenţi, sau măcar deştepţi, se duc în stânga şi-n dreapta, hălăduiesc prin oceanul planetei şi nu observă mai nimic. De la Dinicu Golescu, cel care măsura cantitatea de «operă» la metru şi ofta că noi n-am copiat măcar ceea ce vedeau ei la alţii (vezi, astea erau coordonatele lui!) şi până la nu ştiu ce eseist care apare îndărăt năzuros nevoie mare şi isteţ ca bietul Cocoşilă al lui Preda, toţi se întorc şi dau lecţii inflamându-se pe degeaba. M-am gândit să zăbovesc în parcuri, niciodată nu iau masa la Crilton sau la Fouquet's. Duşmanii, evident, le strigă în nas: «Ei vezi, n-ai luat masa la Crilton sau la Fouquet's!» Dar dacă e să facă o casă măcar, ei tot cu trei camere, pe pământ, o fac. Sau trântesc o oloae de fier şi sticlă şi-i zic «loculique». Frustraţi, le lipseşte privirea globală. Lumea evoluează, nu se aşteaptă. Palierele ei sunt pline şi la penthouse şi la subsol e înghesuială mare. Pe fondul acesta aşa de bogat în sentimente, cum ar zice prietenul meu Vlasie, interesul pentru literatură nu va scădea niciodată, chiar dacă ar fi ceva semnale încă de la Platon citire şi caligrafie. nicio grijă! Dar important e cum o spui. Revistele literare, care se ocupau cu osanale în «vitro», vor dispărea sau va dispărea interesul pentru ele".

[OCTOMBRIE]

• În „Vatra", nr. 10, Ioan Buduca nu ocoleşte situaţiile conflictuale create chiar de Gheorghe Grigurcu şi-i reproşează – cu multe menajamente totuşi – atitudinea avută faţă de doi dintre cei mai importanţi scriitori ai perioadei comuniste: Nichita Stănescu şi Marin Preda: „Două sunt exemplele de confuzie majoră pe care le cultivă critica lui Grigurcu. Unul e străveziu în obstinaţia argumentelor reluate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

când şi când împotriva poeziei lui Nichita Stănescu (şi a mitului care a produs cultul Nichita Stănescu). Pe scara sa de valori, Grigurcu contrapune «cazul» Nichita Stănescu «cazului» Mircea Ivănescu. Primul ar fi cazul inconsecvenţei ludice şi al unui relief prea abrupt al valorii, când magnifică, când bufonă, când indubitabilă, când îndoielnică. De acord, poezia lui Nichita Stănescu aşa este: când magnifică, când ratată. Dar acolo unde este magnifică, fără fisură în alcătuirea ei estetică, poezia lui Nichita Stănescu este evident mai bogată în valori extra-estetice decât aceea a lui Mircea Ivănescu. Are metafizică, are, apoi, mai la urmă, chiar dramă religioasă şi, uneori, are chiar religiozitatea comuniunii mistice. Grigurcu nu poate crede că autonomia esteticului permite şi asemenea «imixtiuni». [...] A doua confuzie se trădează în atitudinea explicit politică pe care o formulează Grigurcu în cazul Marin Preda. Acest scriitor, fiind prozator, nici nu cade sub judecata estetică a criticului. El este interesant numai din punct de vedere politic. Cu acest prilej, criticul de poezie Gheorghe Grigurcu are prilejul să-şi facă public modul său de a raţiona în privinţa valorii morale a biografiei".

[NOIEMBRIE–DECEMBRIE]

• „Vatra", nr. 11–12, Sanda Cordoş publică un studiu despre ideologia literară a deceniului al VI-lea: „În măsura în care un frison al vinovăţiei a străbătut, în răstimpuri, societatea românească postbelică, acesta a căpătat un chip mai ales prin evocarea greşelilor şi exceselor deceniului VI ori a unor acţiuni, ce, mai mult sau mai puţin vădit, aici îşi află rădăcina. Cu îngăduinţa puterii, se decupează, aşadar, zece ani din istoria contemporană pentru a se fixa, într-un perimetru supravegheat, o obsesie capabilă să potolească conştiinţele cetăţii torturate de nelinişti şi însetate de adevăr. Ferma linie de demarcaţie pare să aibă, într-o abilă strategie a puterii de tip totalitar, un dublu scop: izolând temporal, cu rigurozitate, Răul istoric (el însuşi un Rău necesar, scuzabil prin legile Revoluţiei), se asigură curăţenia, puritatea de netăgăduit, a tuturor celorlalte decenii; a putut fi rău până în 1960, din 1961 – ori, mai corect, din 1965 – a triumfat Binele. Cert este că, dincolo de evidentul concurs al puterii, deceniul al şaselea a reuşit să se desprindă şi să rămână, probabil pentru totdeauna, *prin propriile sale fapte* sub această emblemă într-o posibilă istorie a spiritualităţii româneşti: *obsedantul deceniu*. [...] Criticul, ideologul literar, devine, deci, un combatant impunând şi veghind la curăţenia, la fidelitatea faţă de partid a ideilor. [...] Memoria culturală românească este datoare, însă, *să-şi asume* acest timp care a deformat, schimonosind, înfăţişările spiritului. Nu e vorba de a salva prin contabilitate un deceniu a literaturii române (argumentul obişnuit fiind: atunci au apărut *Bietul Ioanide*, volumul întâi din *Moromeţii, Cronica de familie* etc.), ci de a-l *integra*, cu chipul său înspăimântător, debil, agresiv, în istoria literaturii. Obsedantul deceniu nu trebuie nici alungat, nici minimalizat ori îndulcit; el păstrează, în negativ, prin violenţa şi extremismele sale, câteva dintre principiile dintotdeauna ale creaţiei, atât de simple încât, odată enumerate, capătă aerul unor locuri comune: arta trebuie să fie mereu extrem de atentă atunci când ascultă glasul puterii (ce înălţându-şi vocea, striveşte cu talpa) ori cel al raţiunii;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

redusă la câteva propoziții rudimentare – adevărate, ceea ce nu înseamnă, totdeauna, reale – superba rațiune se sminteşte şi se transformă în cel mai hidos călău. Sunt, apoi, câteva întrebări elementare ce stăruie după apropierea de obsedantul deceniu: Cum se împlineşte funcția socială a artei? Care este raportul literaturii cu politicul? Ce înseamnă morală în cazul scriitorului? Se află el, într-adevăr, dincolo de bine şi de rău? Am credința că din răspunsurile date în tihnă, printr-un dialog în care nici unul dintre interlocutori nu va pretinde că deține adevăruri absolute, la aceste întrebări se va naşte sănătatea de mâine din cetatea literelor românești. Alături de textul Sandei Cordoş, „Vatra" inserează citate din Mihail Sebastian şi Marin Preda, din care reproducem: „La noi moravurile culturale sunt mai blânde, datorită vicisitudinilor istoriei, care au dislocat în numai un secol [...] conştiința omului de cultură încât l-au făcut adesea fatalist şi sceptic în forul său interior şi cu o filozofie a compromisului în viața exterioară. Blândețea aceasta a noastră pe care câteodată o ridicăm în rang de virtute nu e totdeauna cea mai bună armă cu care să ne putem mândri, fiindcă pe terenul ei [...] apare intoleranța extremă, întâi în idei şi apoi în fapte în fața căreia, cu stupoare, vedem cum cedează chiar şi marele creator...".

7 decembrie

• În „România literară", nr. 47, Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre cartea Evei Behring, ***Istoria literaturii române văzută cu ochii unui străin***: „O parte însemnată din lucrare tratează literatura română de după al Doilea Război Mondial. Fără să treacă uşor peste ravagiile «realismului socialist» şi presiunilor necontenite ale cenzurii, neuitând să îmbrățişeze şi contribuția «exilului», e grăitor că un ochi străin nu vede puține realizări în ce s-a scris la noi sub regimul comunist. Dimpotrivă, se arată uimită de rapiditatea cu care literatura română îşi regăseşte vitalitatea creatoare după moartea lui Stalin şi izbuteşte să dea o sumedenie de opere valoroase şi originale. Notează deschiderea surprinzătoare pe care critica a săvârşit-o înspre curentele noi de idei din Occident, amploarea traducerii «autorilor interzişi" încă multă vreme în alte țări socialiste, deturnarea astuțioasă a imperativelor ideologice oficiale, varietatea creației poetice, rechizitoriul deschis sistemului de «romanul politic». La curent cu procedeele totalitare (întrucât a trăit în R.D.G.), Eva Behring explică destul de bine prin ce mecanisme a fost posibilă producerea acestei literaturi, îi menționează concesiile făcute puterii, dar discută operele fără nicio crispare şi apăsare a unui «păcat originar». [...] Găseşte opere memorabile chiar în «obsedantul deceniu», recunoscând valoarea romanelor *Desculț*, *Moromeții*, *Nicoară Potcoavă*, *Un om între oameni* şi a poemului antirăzboinic, cu «aură expresionistă», *Surâsul Hiroşimei*. După anii '60, acordă un spațiu generos lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Anei Blandiana, caracterizează exact lirica unor Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Constanța Buzea şi menționează stranietatea tulburătoare a spațiului imaginar în care se mişcă Ileana Mălăncioiu. Explică bine naşterea, îndrăznelile şi precauțiile «romanului politic», ilustrându-le cu cărțile lui D.R. Popescu, Al. Ivasiuc şi Constantin Țoiu".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANUL 1995

13 ianuarie

• La începutul anului, în nr. 1–2 din „Literatorul", Eugen Simion publică ***În loc de bilanț literar***, articol în care inventariază, ca „evenimente" ale lui 1994: o „criză economică, criză morală, ofensiva grupurilor de interese în sfera culturii, edituri înfloritoare, edituri falimentare, un număr de cărți bune (îndeosebi din zona memorialisticii), multe traduceri proaste, literatură comercială, literatură religioasă, atacuri sub centură în presă, continuarea vânătorii de vrăjitoare în literatură, poate chiar întețirea acestui proces". Acest din urmă fapt s-ar întâmpla mai ales când „scriitorul român a avut indelicatețea să moară": „În acest caz el devine automat o pradă ușoară pentru pamfletarii, resentimentarii, retorii, limbuții și psihopații din revistele culturale. Îl apără cineva, azi, de pildă, pe Marin Preda de interminabilele și abjectele insulte ce se aduc memoriei sale? N-am observat, deși atâția oameni onorabili îmi comunică, în particular, indignarea lor cea mai sfântă".

17 februarie

• Nr. 7 al „Literatorului": Răzvan Voncu se referă la alte aspecte problematice ale stării literelor postdecembriste (***Alienarea criticului, alienarea scriitorului***). Dintre fenomenele vizibile, criticul remarcă „degradarea instituției *librăriei*, care tinde tot mai mult să se confunde cu tarabele de cărți", „degradarea relației editor–presă literară", și, desigur, „subminarea relației scriitor–critic–cititor", analizată și în intervenția precedentă. În acest ultim sens, Voncu își imaginează și deruta cititorului (în speță, a elevului sau profesorului) atunci când deschide un manual de liceu: „Lipsit de o imagine coerentă a literaturii române contemporane, pe care cu greu o mai poate afla în anumite (foste) publicații de anvergură, cititorul se află în plină derută. (Ca să vă faceți o idee despre dimensiunea acestei derute, consultați programa pentru examenul de admitere în licee, care prevede un singur text din literatura postbelică, poezia *Noi*, de Nichita Stănescu. Nici Preda, nici Fănuș Neagu și nici măcar Labiș nu mai par valori stabile, clasice, în sensul de «bune de predat în clasă»!)".

26 februarie

• În cadrul rubricii „Paralele inegale" din nr. 257 al „Adevărului literar și artistic", Constantin Coroiu publică un interviu mai vechi cu Alexandru Preda (datat „Bacău, decembrie 1980") – ***„Ce-i cu ăsta care se uită de dincolo de ochelari?!". Amintiri despre Marin Preda***. Reținem un portret mai puțin cunoscut al viitorului prozator: „Un copil de țărani – frământat, foarte frământat, încă de la acea vârstă, de o grămadă de lucruri omenești. Distanța de patru ani dintre noi, mai ales în copilărie, este mare. Dar îmi amintesc că în școala primară el a fost cu totul deosebit, făcând oarecum dovada înzestrării sale. Lucrările lui literare, chiar acele lucrări școlărești, la o școală primară dintr-un sat din câmpia Dunării, erau de proporții, unele aveau câteva zeci de pagini. Nu era la îndemâna oricărui copil să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scrie astfel de compuneri libere. Scrisul a fost destinul lui și aceasta se vedea încă de atunci. [...] Nu știu dacă mai am vreo poză de-a lui de când era în școala primară. Avea un păr frumos, cârlionțat și o frunte înaltă. Iar pe vremea când era elev purta părul lung. După câte ne povestea mama, a fost un copil foarte frumos când era mic de tot. După aceea, adolescent, impresiona în mod deosebit cu expresivitatea ochilor".

15 martie

• În nr. 9–10 al „Românieі literare", este publicat dialogul dintre Gheorghe Grigurcu și S. Damian (***Gheorghe Grigurcu de vorbă cu S. Damian***). Grigurcu, atent în general la derapajele ideologice ale scriitorilor, îl felicită pe S. Damian, unul dintre criticii oficiali în anii '50: „Au fost momente în care v-ați simțit «sterp»? Indiferent de răspunsul ce mi-l veți da, țin a-mi exprima stima și prețuirea caldă față de un critic cu startul luat în anii '50, care, spre deosebire de unii confrați de atunci ce și-au ascuns capul în nisipul unei tăceri comode ori al unor amintiri selective la modul tendențios, n-a șovăit a-și asuma riscul unei bătălii, în câmp deschis, cu un adversar, încă înzestrat cu forța lui David". ■ S. Damian, în schimb, se referă pe larg la contextul anilor '50, în care a fost una dintre vocile din critica realist-socialistă [...]. Țintele lui S. Damian par a fi Eugen Simion și Marin Preda: „Un caz pe care îl consider elocvent este cel al *încăpățânării* lui Eugen Simion. Dialogul cu el a pornit de la o remarcă a mea aproape banală. Notam că e de ordinul evidenței constatarea că și creațiile de vârf în epoca dictaturii au resimțit constrângerea unei doctrine rigide și că implicit și recepția lor critică a fost stânjenită. Un exemplu la îndemână era seria de studii asupra scriitorilor români, alcătuită de Eugen Simion, proiecții critice ambițioase, susținute de o documentație solidă. Spunând că și ele se cer revizuite, le includeam în efortul general de deschidere și corectare și nu urmăream deloc diminuarea prestigiului cucerit de autor. Spre uimirea mea, riposta care s-a produs, cu totul disproporționată, a rupt orice punte de comunicare. Pe un ton categoric, infatuat și fudul, criticul pretindea că la el nu e nimic de rescris sau de rectificat. Cultura bună ca și critica însoțitoare s-au conservat intacte, declară el, pe teritoriul lor n-a pătruns germenele răului. [...] Păstrez în memorie și izbucnirile de furie, campania de calomnii care te-au împroșcat pe d-ta [pe Grigurcu, n.n], pentru că ai îndrăznit să prezinți și momentele de rătăcire în opera sau în activitatea obștească a lui Marin Preda. [...] Numindu-se singur paznic și legatar testamentar, Eugen Simion veghea ca nicio virgulă să nu fie mutată din loc, renumele prozatorului fiind înconjurat de extaz și venerație".

[MARTIE]

• În „Familia", nr. 3, Gheorghe Grigurcu, invocat de Eugen Simion spre finalul intervenției sale [„Literatorul", nr. 1–2, anul IV], va răspunde ***Lamentații[lor] criticului***. Astfel, în articolul din „Literatorul", am avea, potrivit lui Gh. G., „un savuros fragment din însăși personalitatea autorului său, fermentată aidoma brânzeturilor pretențioase, înfățișată într-un lucitor galantar academic și – ce mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

încoace și încolo! – oficios. Luați, gustați, acesta este trupul meu, aceasta e cariera mea!". În opinia lui Gh. G., „vânătoarea de vrăjitoare" ar fi „specialitatea senatorilor-poeți, prieteni ai d-sale, ca și a unor proaspeți «apolitici»"; nu se dau mai multe amănunte. Cât despre Marin Preda, Grigurcu își menține părerile, „deoarece observațiile asupra scăderilor morale și, consecutiv acestora, estetice, ale autorului *Moromeților*, care pun în chestiune, ba, mai exact, fac intenabilă calitatea sa de paradigmă etică, vizează realități incontestabile", așa cum au afirmat și „comentatorii cei mai cunoscuți care au exprimat rezerve față de Marin Preda: I. Negoițescu, Monica Lovinescu, Alexandru George, Adrian Marino, Cornel Regman, Barbu Cioculescu, S. Damian, Ion Bogdan Lefter".

[MARTIE–APRILIE]

• Începând cu nr. 3–4, revista „Viața românească" inițiază o anchetă despre ***Starea de azi a literaturii române***. Cele 4 întrebări ale anchetei se referă: 1) la „trăsăturile, problemele, perspectivele noii perioade literare de după 1989; 2) la „chestiunea «revizuiri[lor]» în tradiția lovinesciană a termenului"; 3) la „o chestiune controversată la ora actuală: relația dintre etic și estetic în conștiința literară" și, în fine, 4) la chestiunea implicării civice a scriitorului de după 1989" (prezentată astfel: „Ideologia totalitară punea un accent propagandistic pe «misiunea» socială a scriitorului, care trebuia, mai cu voie, mai fără voie, să facă figură de «angajat». Acum, unele condeie deplâng implicarea oamenilor de litere în viața cetății. Care e atitudinea dvs. față de cele două concepții aparent opuse?") ■ În acest număr dublu, apar răspunsurile lui Gabriel Dimisianu și Cornel Regman. Regman observă că 1989 a adus unele schimbări dacă nu în statutul, atunci în prioritățile scriitorului: „Paradoxul tranziției e că chiar scriitorii-scriitori și-au cam părăsit teritoriul specific, migrând spre alte îndeletniciri mai bine retribuite, cea de foiletonist cu ziua sau cu săptămâna la ziare și hebdomadare, sau de traducător, editor, compilator, dovedindu-se cele mai căutate". La a treia întrebare, cea a raportului dintre etic și estetic, Regman oferă trei exemple: „De trei ori în literatura ultimilor cincizeci de ani jurnalistica de acest fel s-a hrănit din proviziile pe care i le furniza anecdotica relației dintre coșul de valori la momentul respectiv în vigoare și atitudinea mai mult publică și conjuncturală a autorilor. Prima oară în 1940, când s-a încercat impunerea unei optici agresiv naționaliste, mistic-retrograde în judecarea scriitorilor și stabilirea unei noi ierarhii valorice care înălța la rang de capodopere niște broșuri; a doua oară în plin proletcultism, când cam aceiași scriitori erau chemați la judecata dogmelor, iar neantul estetic (tot niște broșuri) era impus ca model de urmat; a treia oară în fine azi, când, pe de o parte, încercarea de a fundamenta o critică întemeiată pe criterii ferme e socotită ca un atac la însăși ființa literaturii (cazul Marin Preda, apărat dincolo de evidențe de avocații săi), iar pe de altă parte, se stăruie excesiv în scoaterea în față, în scopuri de întreținere a senzaționalului, a unor hibe, slăbiciuni de caracter și chiar acte greu de calificat altfel decât odioase la scriitori a căror operă rămâne abia de-acum înainte să fie cercetată". La ultima întrebare, răspunsul criticului este oarecum ambiguu: „Constat însă că acești

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apărători ai artei, pe care o vor ferită de miasmele contingentului, nu-şi prea cunosc interesul. Căci nu e mai bine pentru ei ca aceşti opozanţi ireductibili în plan practic să fie lăsaţi să se epuizeze în acţiuni absorbante care să-i îndepărteze de ispita creaţiei prea susţinute ce n-ar face decât să le consolideze autoritatea?"

10 mai

• Din nr. 16 al „Luceafărului" reţinem cronica Roxanei Sorescu, ***I. Negoiţescu: „Scriitori contemporani"*** („Stop-cadru"); Autoarea semnalează, printre altele, una dintre ideile-forţă ale criticului şi consecinţele acesteia asupra actului critic: „Pentru I. Negoiţescu aprecierea estetică nu exclude acceptarea sau negarea, din unghiul opţiunilor politice, a unei literaturi menite de foarte multe ori să ilustreze chiar nişte opţiuni politice, de voie sau de nevoie ilustrate de un anume scriitor. Şi nu sunt puţini scriitorii care nu trec prea strălucit examenul tezelor pe care şi-au construit opera. Aş numi doar două ilustre exemple: Marin Preda şi Petru Dumitriu. [...] Concesiile făcute de cei doi prozatori, unul exaltat de regimul comunist – Marin Preda, altul popularizat ca exemplar de regimul actual – Petru Dumitriu, nu sunt în măsură să le consolideze creaţia, ci dimpotrivă".

17 mai

• Mihai Ungheanu publică, în nr. 668 din „Vremea", articolul ***Nostalgia şi obsesia Marin Preda***, în care este discutat cazul scriitorului teleormănean, supus, în aceşti ani, unor reevaluări destul de dure. Despre cele două scrieri foarte contestate în anii '90, *Ana Roşculeţ* şi *Desfăşurarea*, racordându-le la complexitatea epocii şi la biografia autorului, Mihai Ungheanu scrie: „Debutase cu nuvelele din *Întâlnirea din Pământuri* şi era vizibil – alături de Petru Dumitriu şi Eusebiu Camilar – una din speranţele sigure ale prozei româneşti. Dar bagheta contondentă a publicaţiilor care îndrumau literatura în numele partidului l-a reperat ca pe un «naturalist» primejdios – era o crimă să fii naturalist! Nuvela *Ana Roşculeţ*, prin care încerca să iasă din categoria admonestabilă şi periclitată a scriitorilor români, i-a adus un discredit literar şi politic şi mai mare care-i putea întrerupe cariera. A ieşit şi din această ameninţătoare situaţie prin scrierea şi tipărirea nuvelei *Desfăşurarea*, unde e vorba despre ţărani şi chiaburi şi despre înscrierea în colectivele agricole de producţie, conform unor şabloane politice ale vremii. Dar, dincolo de ele, nuvela probează calităţile unei vocaţii mari şi ale unei proze de observaţie cu acuitate rară. Primeşte un premiu literar, de conjunctură, care-l scoate în afara prigoanei". ■ Ungheanu se referă şi la romanul *Delirul*, al cărui conţinut a putut fi speculat ideologic şi înainte, şi după 1989, „caz" complicat din literatura lui Preda care îşi aşteaptă încă rezolvarea: „Existau teme intangibile, cum era aceea a perioadei antonesciene şi a figurii viitorului mareşal Antonescu, pentru a nu mai vorbi despre tema războiului dus de România cu Uniunea Sovietică. A aborda tema războiului antisovietic dintr-un alt unghi decât cel al umilinţei faţă de «marele frate moscovit şi de căinţă pentru gestul ridicării armelor» era de neconceput. Marin Preda a conceput însă un roman întreg în această direcţie. După apariţia *Delirului* a urmat o ripostă dură într-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

publicație din Moscova, care considera cartea lui Marin Preda o carte anticomunistă și antisovietică. Era o reacție a PCUS. Chiar dacă altele erau cuvintele, acesta era sensul. A fost soarta prozatorului Marin Preda să fie mereu pus la punct din jilțurile politice de comandă. S-au găsit și literați români să cânte în struna acestui atac, sub pretextul că *Delirul* era un roman nereușit! Succesul cărții a fost însă enorm, pentru că răspundea unui *orizont de așteptare* pasivizat și fără speranță, românilor și României li se scosese din istorie o perioadă întreagă de zbateri tragice pe care romanul lui Marin Preda le evoca și le restituia. Era gestul unui scriitor care căuta să stabilească o legătură reală cu înaintașii săi, morți pe toate fronturile Europei, ca și cu înaintașii săi în ale scrisului, înaintași care n-ar fi dezertat de la o asemenea îndatorire. Marin Preda n-a dezertat! Internaționalizarea cazului *Delirul* l-a pus pe Marin Preda într-o poziție delicată: intruziunea oficială în volumul doi al romanului era previzibilă. I se ceruse și o ediție cu oarecare *revederi*, care a și apărut, fără a altera ținuta generală a cărții. În această situație, Marin Preda a renunțat să ducă mai departe romanul, care urma să se încheie cu procesul lui Ion Antonescu. Denunțat și în interior, ca un dușman al interpretării marxiste, canonice, politic, a istoriei românești, Marin Preda s-a văzut constrâns la tăcere. Comentariul Georgetei Horodincă din *Structuri externe* o dovedește. Aserțiunile celor care văd în *Delirul* un roman comandat mărturisesc o neînțelegere a scriitorului și a condiției literaturii române postbelice".

19 mai

• Adrian Păunescu depune mărturie, în nr. 670 din „Vremea", despre o întâlnire a lui Marin Preda cu Nicolae Ceaușescu însuși, în care prozatorul s-a opus vehement reintroducerii metodei realismului socialist (***Se poate conta pe mine***): „Nicolae Ceaușescu ținuse o cuvântare, în care cerea *reintroducerea realismului socialist.* M-am întâlnit cu Marin Preda la Editura Cartea Românească. Eram distruși amândoi. Și nu numai noi. L-am convins pe Preda să iasă la bătaie. Am telefonat la cabinetul nr. 1 și am rugat să i se spună președintelui că Marin Preda și Adrian Păunescu vor să ajungă urgent la domnia sa. În aceeași zi, după aproximativ trei ore, Nicolae Ceaușescu ne-a primit. Ne-a invitat să ne așezăm. Marin Preda a spus: «*Nu, vă mulțumim, nu vrem să vă deranjăm. Știm că aveți multe probleme. Țara! Societatea! Am venit pentru puțin timp. Am văzut că vreți să reintroduceți realismul socialist. Dacă reintroduceți realismul socialist, să știți că eu, Marin Preda, mă sinucid*». În zadar a încercat Ceaușescu să-l liniștească, să-i explice că e *ALT* realism socialist, Marin Preda, cu buzele golite de sânge, nu spunea decât această frază: «*Dacă reintroduceți realismul socialist, eu, Marin Preda, mă sinucid. Am vrut să vă spun aceasta*». La un moment dat, Nicolae Ceaușescu, stingherit, i-a răspuns: «*Bine, bine, nu-l mai reintroducem*»".

31 mai

• Editorialul lui Nicolae Manolescu din nr. 20 al „României literare" îi este dedicat lui ***Marin Preda***. „Revizuirea" înseamnă aici restaurare: „Dincolo de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conjuncturi, talentul este totdeauna acela care ne urcă sau ne coboară. Marin Preda a fost, fără îndoială, un talent excepțional. Opera lui oglindește o lume. Fiecare pagină din *Moromeții* ori din *Întâlnirea din Pământuri* poartă pecetea viziunii lui asupra acestei lumi. O întreagă clasă socială moare în romanele și nuvelele lui țărănești. Documentului inegalabil i se adaugă o anumită morală. Preda nu e nici nostalgic, nici un utopist. El înfățișează cu exactitate tragedia țăranului român deposedat de pământ și de toate acele valori care au făcut din el subiectul de interes al lui Slavici, Agârbiceanu sau Rebreanu. În această tragedie nu este loc pentru înduioșări facile. Dar nici pentru indiferență: o imensă, o nobilă compasiune stăpânește evocarea de către Preda a dispariției acelui țăran către care s-au îndreptat, în decursul timpului, numeroși intelectuali români. Portretul pe care îl zugrăvește Preda nu este unul idilic. Din romanele și nuvelele lui nu lipsesc violențele, cruzimile și crimele. Puțini dintre contemporanii lui Preda au intuit mai profund umanitatea satului românesc și au descris-o mai fără prejudecăți. În plină ideologizare, tendențioasă și falsificatoare, proza lui Preda vorbește despre ceea ce autorul a văzut și a înțeles el însuși. Tranzacția cu adevărul ființei umane, Preda n-a iubit-o niciodată. Pe lângă această însușire, concesiile lui par derizorii".

[MAI]

• În nr. 4 din „Cuvântul", una dintre nu foarte multele intervenții de ordin teoretic pe tema „revizuirilor" îi aparține lui Adrian Marino, ***Numai prejudecățile nu se schimbă. Despre „revizuiri"***. Observând că termenul în sine comportă „puternice semnificații ideologice, polemice și chiar politice", criticul pune sub semnul îndoielii formele postdecembriste ale acestui proces, altfel cât se poate de firesc: „Unii pot interpreta «revizuirea» strict necesară drept o formă vindicativă de *restitutio ad integrum*, ceea ce – și în acest plan – este o imposibilitate (de vreme ce admitem «evoluția», «sincronizarea» etc. în orice domeniu). Alții, în sfârșit, profund «deranjați» în pozițiile ocupate confortabil, văd în astfel de «revizuiri» acte profund... «contra-revoluționare». [...] În privința rediscutării „cazurilor" („litigioase" în acea epocă) Marin Preda și Nichita Stănescu, opinia lui Adrian Marino schimbă surprinzător perspectiva și se reține mai degrabă prin subiectivitate: „Când vedem că se revizuiește «poziția» mult prea solicitată a lui Marin Preda sau Nichita Stănescu, gesturi foarte îndreptățite, am preciza că niciodată, dar absolut niciodată, n-am crezut că primul este «mai mare» decât Lucian Blaga sau Tudor Arghezi, iar al doilea superior sau măcar egal lui Camil Petrescu sau Liviu Rebreanu".

20 iunie

• În nr. 29 din „Contemporanul" apare comunicarea integrală a lui Nicolae Breban, ***Exilul literaturii abia începe***, susținută cu ocazia *Întâlnirii de la Neptun* [5–10 iunie] din care reținem: „Enervez pe multă lume atunci când spun că proza românească e în copilăria ei, fiindcă mai cantonează în arealul memorialisticii de la Creangă până la *Moromeții* lui Marin Preda. Proza mare e cea care intră în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ficțional, e proza care inventă, care iese odată din lestul memoriei individuale, intrând în abisalitate, în imaginar, în ficțiune, în care ai șansa să poți întâlni categoriile mari, temele mari. Îl prefer, încă o dată, pe Creangă din *Moș Nichifor* etc., și nu pe Creangă din *Amintiri* [...] „Am rămas uimit și profund contrariat când am observat că oameni de înalt nivel, trecând frontiera care nu e numai geografică, ci și psihologică, *dincolo*, în străinătate, au, cum afirmă Țepeneag, un anume *blocaj al maxilarului*, când sunt puși în situația de a vorbi despre scriitori valoroși, despre colegii lor, despre *ceilalți*, în timp ce, referindu-se la ei înșiși, la opera lor proprie, sunt locvace, convingători". ■ Nu în ultimul rând, Breban se opune tendinței de a minimaliza peisajul și anvergura literară și culturală a României de sub comunism: „Această autonomie a esteticului a existat între anii '60–'80 în România comunistă, chiar dacă ea nu s-a exprimat printr-un primat unitar sau printr-un mod organic de dezvoltare. Ea a existat prin insule formate din grupuri și personalități, insule de creație în care s-ar putea să avem surpriza să constatăm nu peste multă vreme că au fost lansate opere și gânduri de valoare similară celor între războaie. De la A.E. Baconsky la Doinaș și Nichita Stănescu, de la Marin Preda, Sorin Titel la Bănulescu, Radu Petrescu și Mircea Cărtărescu, de la Noica și Steinhardt la Pleșu, Liiceanu și Irina Mavrodin, de la Negoițescu la Matei Călinescu și atâția alții încă, am asista, în deceniile șapte și opt la o ciudată – ținând cont de contextele de reprimare ale statului polițist – explozie a geniului acestui pământ cultural".

21 iunie

• Aproape în întregime, nr. dublu 24–25 al „României literare" este dedicat *Întâlnirii de la Neptun*. Ion Manolescu are o intervenție intitulată ***Literatura contemporană în corsetul canonic***, în care se adoptă, printre altele, și o poziție radicală în privința „revizuirilor". Ion Manolescu trece în revistă, cu exemple, cele trei modalități de raportare la această chestiune litigioasă a epocii. Astfel, ar exista „radicalii" (Gh. Grigurcu, Al. George), „moderații, promotori ai ideii de reconsiderare canonică" (ca Nicolae Manolescu, Eugen Negrici, Laurențiu Ulici, Mircea Martin, Ion Bogdan Lefter etc.) și „conservatorii, adepți ai «înghețului» canonic" (Eugen Simion, Valeriu Cristea). ■ Procesul s-ar dovedi prejudiciat din start de o „tendință de monumentalizare arbitrară", asupra căreia tânărul critic insistă: „Astăzi, pericolul canonic pare cu atât mai prezent, cu cât nu mai depinde strict de elaborarea sau negocierea criteriilor (ca intersecție a preferințelor populare și elitiste sau ca privilegiu rezervat elitei), ci mai degrabă de o tendință de monumentalizare arbitrară ce urmărește, subliminal, îndepărtarea oricăror posibilități de remodelare în interiorul canonului. Autori ca Blaga, Nichita Stănescu sau Marin Preda sunt siliți să îmbrace un corp aural care, înghițindu-le opera, împiedică în final corecta ei recepție. Sub această mantie aurorală, ei devin intangibili..".

[IUNIE]

• Din nr 6 al revistei „Familia" atrag atenția comentariile lui Mircea Zaciu la ultimele două apariții editoriale ale lui Ion Negoițescu, *Straja dragonilor*, respectiv

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scriitori contemporani (***Negoițescu în postumitate***, I, nr. 6; II, 7–8): „Aș avea o singură rezervă" – precizează Zaciu: „cazul suitei de comentarii la Marin Preda, unde judecata maniheistă și un ton saint-justian transgresează liniile propriu-impuse, alunecând în neascunsă adversitate. Și e păcat!"

9 iulie

• Amănunte despre lansarea romanului lui Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, la Clubul „Junimea" al Muzeului Literaturii Române din Iași, ca și fragmente din intervențiile celor invitați să prezinte scrierea (Liviu Antonesei, Adrian Marino, autorul însuși) găsim în nr. 276 al „Adevărului literar și artistic". În intervenția sa, Adrian Marino nu pierde ocazia de a aborda și o chestiune care îl preocupă în mod deosebit, cea a dihotomiei rural/citadin în spațiul literar și cultural. Vizat, printre alții, este Marin Preda: „E foarte important să mai spun un lucru: acest Zacharias Lichter este un citadin, un orășean, deci o apariție insolită într-o literatură care exalta moromețianismul. Vă dați seama în ce fază eram noi. Moromețianismul era, la un moment dat, echivalent bovarismului, donquijotismului. Pe mine, ca citadin, nu mă pasiona deloc. Mă întreb dacă o criză mistică este posibilă într-un lan de păpușoi? În oraș este posibilă, fiindcă orașul concentrează și abstractizează. Eram un antimoromețianist și un antinaționalist".

19 iulie

• Intervenția lui Ion Manolescu (din nr. dublu 24–25 al „României literare") este salutată de Eugen Negrici într-un articol intitulat ***Fabrica de sfinți***, publicat în nr. 28 din „România literară". În opinia criticului, procedeul propus de Ion Manolescu ar putea fi extins la nivelul întregii literaturi române, nu doar la cazurile lui Blaga, Stănescu și Preda, invocate de tânărul autor: „Cu alte cuvinte, cursul istoriei (al istoriei receptării) este oprit cu un baraj de statui. Nu mă pot împiedica să remarc că procesul acesta de statuare canonică și râvna șlefuirii neostenit-imbecile sunt legate de acea tendință de sacralizare care, la noi, neocolind nici un domeniu, pare a fi endemică. Nu numai scriitori ca Blaga, Nichita Stănescu, Marin Preda au devenit, sub semnul toleranței sau al apărării valorilor regăsite, intangibili, ci și mulți alții, căci sărbătoririle, decesele comemorările se țin lanț, iar revistele culturale își fac ședințele cu calendarul pe masă. Nu se sfârșește o comemorare că ne sosește o știre neagră. Și dacă nu ne sosește, găsim noi un prilej de pomenire că, în așa ceva, cum se știe din bancul acela pilduitor, în așa ceva nu ne întrece nimeni. Nu uităm, se înțelege, pe scriitorii de curând recuperați (cei din exil, cei din fostele pușcării comuniste, cei din dreapta interbelică) cărora le datorăm, oricum, gesturi reparatorii. Fabrica de sfinți lucrează din plin iar spiritul critic se sufocă sub munții de beteală și flori artificiale".

[IULIE – AUGUST]

• Observațiile lui Adrian Marino despre Marin Preda și pretinsa caducitate a literaturii pe teme rurale sunt ironizate în nr. 8–9 (august–septembrie) al revistei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Caiete critice": „Ne întrebăm numai cum se descurcă dl Adrian Marino, atât de necruțător cu proza rurală, cu romanele, să zicem, americane moderne sau sud-americane. Autorii lor, fără să-l întrebe pe hermeneutul de la Cluj, n-au ezitat să vorbească despre niște bieți fermieri..." (nesemnat, „Cu și fără comentarii").

• Apare nr. 7–8 al revistei „Ramuri". Din sumar reținem, pentru început, interviul lui Romulus Diaconescu cu Augustin Buzura, ***„Eram pregătit pentru un război nesfârșit"***. Prozatorul declară că Bucureștiul nu poate fi înțeles decât prin Caragiale: „Sunt convins că, deocamdată, Caragiale este unicul biograf real și, dacă ignori acest adevăr, nu-ți rămân decât decepțiile. Oricum pe mine mă fascinează (uneori, desigur, pentru că în rest îți vine să fugi departe) această lume: fală, cacialma, improvizație. Oameni care știu absolut tot, care dau sfaturi lumii întregi, care au întotdeauna dreptate, care pretind mari recompense morale și materiale pentru că n-au fost ori n-au fost și n-au făcut". ■ Buzura nu se arată prea interesat de descoperirile „revizuitorilor": „Nu mă preocupă asemenea contestări, n-am timp de pierdut cu toți vitnerii și novicovii contemporani. Și astăzi ca și ieri e bine să vezi *cine vorbește, cine contestă.* Sunt destui indivizi fără operă care se străduiesc din răsputeri să fie băgați în seamă de către cineva sau grafomani siniștri, complexați care încearcă să facă valuri pentru a li se uita trecutul spus sau nespus încă. Marin Preda negat? Sau Nichita Stănescu, contestat de vreo alcătuire... critică ce nu valorează nici cât o virgulă dintr-un text al acestuia, aruncat la coș într-un moment prost al vieții. Ieri cânta tancurile sovietice în versuri avântate, iar azi se chinuie să facă pe procurorul național! Lumea are totuși memorie, nu înghite chiar orice!"

1 august

• Apare numărul aniversar 200 (31 din acest an) al revistei „Literatorul" în care Lucian Chișu o intervievează pe Zoe Dumitrescu-Bușulenga (***Pot să spun că efortul de salvare a valorilor a fost enorm***). Aceasta se referă, printre altele, la tema „rezistenței prin cultură" și la inevitabila chestiune a „revizuirilor": „Pot să spun că efortul de salvare a valorilor a fost enorm. Eu nu cred că în altă perioadă a culturii universale s-a putut depune atâta efort pentru salvarea unor valori, ca să zicem așa, aproape universal valabile. Sigur că trebuie să facem și niște distincții. Au fost persoane care au scris toată ziua slavă nu știu cui, nu știu cărei țări din lume, slavă nu știu cărei persoane, dar asta n-a împiedicat apariția unor valori care dăinuie peste timp. [...] Nu poți să-l contești pe Nichita Stănescu, nu poți să-l contești pe Marin Preda. Au fost niște vârfuri, au fost niște realizări de valoare pe care nu le poți contesta. *Moromeții* vor intra în literatura română. Poate la un moment dat vor intra și *Bijuteriile de familie.* [...] Nu putem face și noi erorile pe care le-au făcut proletcultiștii".

[AUGUST]

• În nr. 8 al revistei „Tomis" Nicolae Balotă se referă la problemele complicate ale traducerilor (***Occidentul este sensibil la ceea ce provine dintr-o sursă genuină, autentică***). Primul caz, ilustrat de scriitori ca Eminescu sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hortensia Papadat-Bengescu, ar fi pierderea celui mai bun moment de impunere (riscul de nesincronizare): „din păcate fie s-a pierdut momentul în care o operă literară ar fi putut să pătrundă într-un circuit universal, [...] fie că acest moment a fost pierdut nu numai din rațiuni istorice, ci din anumite rațiuni ce țin de orizontul scriitorului și al operei sale". Al doilea caz, invocat de Preda, ar arăta riscul unei specificități prea accentuate: „În felul acesta chiar unii scriitori din zilele noastre par, într-un anumit fel, depășiți, par minori când nu sunt minori, par undeva marginali, deși în realitate ei nu sunt marginali. Opere care nu sunt considerate azi drept majore în scrisul literar românesc din ultimele decenii pot suferi din această cauză. Marin Preda este considerat un scriitor major, dar niciodată o scriere a lui Marin Preda, fie și în cea mai bună traducere posibilă, nu cred că ar putea să transmită unui cititor occidental ceva din ceea ce Marin Preda a vrut să spună. Marin Preda va fi considerat întotdeauna drept un mic scriitor regional, cu totul neînsemnat pe plan internațional".

[SEPTEMBRIE]

• În nr. 9 al revistei „Cuvântul", Ioan Buduca are o intervenție intitulată ***Revizuirea revizuirilor. Marin Preda într-un dicționar din anul 2010***. Pentru început, criticul face două precizări: „Prima clarificare este următoarea: nu are decât un răspuns (da!) întrebarea dacă revizuirile sunt necesare reformulări de acest fel al întrebării: Ce aveți de revizuit domnule Nicolae Manolescu în ierarhia de valori literare pe care ați propus-o până în 1990? Dar dumneavoastră, domnule Eugen Simion? (Nume imaginare, firește). Etc. A doua clarificare: Ce face necesară revizuirea scării de valori literare? [...] Dacă răspundem că acel *ce*, care face necesară revizuirea scării de valori sunt unele oportunisme personale, explicabile prin combinații de interese extra-literare, atunci avem o tabără a autorevizuirilor. Dacă însă răspunsul nostru ar fi că revizuirile sunt fatalmente necesare din pricina schimbărilor paradigmatice ale percepției axiologice după 1990, atunci avem o altă tabără". ■ Cât despre „profilul" prozatorului teleormănean în dicționarele viitorului, el înglobează unele dintre poncifele epocii și câteva prejudecăți de receptare sesizabile și astăzi: „«Marin Preda a debutat cu un volum de nuvele intitulat *Întâlnirea din pământuri* (*sic!*). A fost considerat o mare speranță a prozei românești. După ocuparea țării sub ideologia comunistă, această speranță s-a concretizat o singură dată, în romanul *Moromeții* (volumul I). Acest roman reușește să portretizeze, în viziune naturalistă pe alocuri, un țăran ce vine mai degrabă din agora ateniană decât din istoria României. Comedia de limbaj face uneori pagini memorabile, scrise parcă de un Caragiale al lumii rurale. Mai apoi, Marin Preda încearcă mai multe romane în care urmărește cum psihologia urmașilor acestui țăran se integrează vieții urbane. Nu mai dă niciun personaj memorabil. În privința viziunii metafizice, Marin Preda face figură de semidoct. 'Gnoza' din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* este o rușine intelectuală și stilistică ce rămâne, totuși, un important document despre precaritatea culturală a acelor vremuri»".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• O comunicare a lui Gheorghe Grigurcu ținută în fața publicului constănțean este transcrisă în nr. 9 din „Tomis" (***Falsul apolitism e promovat cu scopul de a servi tendințe politice***, „Distinguo", transcriere de Dan Perșa). Criticul vorbește despre temele sale favorite (le redăm paragrafând formulările sale): Impostura poetului ceaușist Nichita Stănescu și a prozatorului colaboraționist Marin Preda, cazul criterioniștilor, mizele politice nemărturisite ale apoliticilor, biografia sa marcată de rezistența la adresa regimului etc. Inedită este precizarea motivului pentru care scrie: „Eu am avut la un moment dat niște mâncărimi, un prurit. Și m-am dus la mai mulți medici. Pe piele nu se vedea nimic din acest prurit. Un medic de la Cluj mi-a spus, domnule, aveți un prurit *sine materia,* deci fără materie. Așa e și întrebarea aceasta". ■ Deși cunoscute din dezbaterile postrevoluționare, opiniile sale despre Nichita Stănescu și Marin Preda, reapar frecvent. [...] Deși „rămâne un scriitor de primă mână în literatura postbelică", Marin Preda nu ar fi și „un model superior, o paradigmă morală fără pereche". Argumentele sunt următoarele: „În primul rând, Marin Preda nu a fost un protestatar, un oponent, un disident, ci a fost aproape toată viața lui un conformist. Să ne amintim că el este autorul nuvelei *Desfășurarea* care a fost opera literară purtată ca un stindard în legătură cu tema colectivizării, că a primit pentru asta Premiul de Stat, că *Desfășurarea* a fost vârâtă cu pâlnia în mintea multor serii de elevi. Toată viața a scris nenumărate reportaje, articole, fel de fel de adeziuni la politica partidului. În al doilea rând, să vă spună domnul Eugen Simion, cu sinceritate și cu precizie, când mai ia apărarea lui Marin Preda ca paradigmă morală, la următoarea întrebare: Este la curent cu reeditările, cu tirajele și cu onorariile pe care și le-a fixat Marin Preda la propriile scrieri în calitate de director al Editurii «Cartea Românească»?"

6 octombrie

• În nr. 39 din „Literatorul" este publicată intervenția lui Răzvan Voncu de la Colocviul Traducătorilor de la Sinaia (***În pofida dictaturii. O panoramă a criticii și istoriei literare românești între 1944–1995***). Observând că aceste două sectoare (critica și istoria literară) ar constitui partea cea mai vulnerabilă a creației literare în anii dictaturii, Voncu trece succint în revistă marile bătălii pierdute (instalarea literaturii realist-socialiste, contestarea criticii estetice și marginalizarea sau înlăturarea criticilor interbelici, contestarea modernismului) și câștigate (impunerea unei noi generații de critici și lansarea generației '60, racordarea tacită a literaturii și criticii literare la modelele interbelice și occidentale etc.). ■ Criticul se referă și la situația criticii literare după 1989: „Când toți se așteptau la eliberarea de servituți politice, am asistat la o repolitizare masivă a discursului critic, care, dintr-un anticomunism prost înțeles, a devenit la fel de intolerant ca și discursul proletcultist. Extrem de rapid, radicalizarea politică, pretins anticomunistă, a unui grup de critici literari (unii din ei cu o de-a dreptul odioasă activitate proletcultistă, ca S. Damian și Gheorghe Grigurcu) a reintrodus criteriul politic în judecarea operei literare. Ierarhiile au fost puse sub semnul întrebării în mod absolut gratuit, fiind

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vizați toți marii scriitori care au scris după 1944: Marin Preda, Nichita Stănescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, George Călinescu etc".

• În articolul privind revizuirile literare, din „Dilema", nr. 142, se detașează poziția lui George Pruteanu (coroborată cu alte intervenții ale criticului) în cadrul dezbaterilor despre revizuiri. Astfel, dacă în alte intervenții socotea că în cazul marilor scriitori din interbelică (preferatul lui Pruteanu pare a fi G. Călinescu), chestiunea revizuirilor estetice ar trebui cumva exclusă (discuția rezumându-se la notarea unor cedări în plan scriptic și etic, neesențiale, în ultimă instanță, pentru personalitatea și opera acestor autori), nu același lucru ar fi valabil și pentru autorii de după 1944, asupra cărora se concentrează aici; „opera acestora ar trebui supusă unor ***Revizuiri necesare***, care se dovedesc a fi drastice [...]. Și în ceea ce-l privește pe Marin Preda sunt de pus niște bemoli. El e autorul unei capodopere, *Morometii*, al câtorva nuvele excelente și al unui roman istoric-politic-de-consum, *Cel mai iubit...*, valabil în regimul de dictatură, dar palid când e citit în libertate. Preda a semnat însă și destule rateuri, profund conjuncturale (*Desfășurarea*, *Morometii 2*, *Risipitorii*), sau cel mult suportabile (*Delirul*, *Intrusul*)".

25 noiembrie

• Pornind de la prezența lui S. Damian la emisiunea [TV] a lui Cătălin Țîrlea, C. Stănescu realizează un profil al acestui critic, delimitându-se de analizele sale din volumul *Scufița Roșie nu mai merge în pădure* (***Nostalgii...***, în „Adevărul", nr. 1730, „Defecțiune tehnică"): „S. Damian a devenit *altul,* dar chiar de nu s-a «revizuit» încă, scrisul său a păstrat totuși acel «miez» *tare* al unui critic dogmatic, ideologizant și politizant, în pofida afânării stilistice și a punerii la lucru a remarcabilului său har de moralist și zugrăvitor de tipologii. S-a schimbat doar *instrumentul* cu care operează același inebranlabil fond dogmatic: el, acest instrument, nu mai este «*lupta de clasă*» și *ideologia marxist-leninistă*, ci «*deschiderea*» și «*europenismul*», prin ocheanul cărora sunt privite acum, cu aceeași veche *intransigență,* cultura și literatura română. Într-o carte intitulată *Scufița Roșie nu mai merge în pădure*, criticul nostru găsește că «stigmatele» naționale surprinse ici și colo în operele scriitorilor români, și nu nemți, evrei sau ruși, sunt semnele unei «fatale» *închideri* în sine înseși a unei culturi fără acces la universalitate. Același Marin Preda, «bușit» ideologic în anii '50 pentru unul din cele mai bune volume ale lui, *Întâlnirea din Pământuri*, îi apare acum, după *Morometii* și *Cel mai iubit,* ca un prizonier al «*fanatismului local*», înregistrând un «*trist declin mai ales prin adeziunea sa la o direcție de închidere spirituală*». Asemenea ușuratice acuzații sunt susținute, din păcate, pe analiza unei singure cărți, și aceea, probabil, cea mai slabă a lui M. Preda, *Delirul,* acuzându-l, în esență, de «reabilitări» politice. Însă nu fiindcă-l reabilitează pe Antonescu este slab *Delirul*, ci pentru că, în mod paradoxal, M. Preda este aici victima unei capcane în care cad, de regulă, autorii minori. El duce «concurența stării civile» până la absurd, imaginând, cu o jenantă familiaritate, scene și dialoguri din viața unor mari personalități, reale și contemporane: probabil că una din ambițiile ascunse ale prozatorului român a fost, în *Delirul*, de a-l «concura» pe Tolstoi...".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANUL 1996

[IANUARIE]

• În nr. 1 din „Cuvântul", conform „Algoritm"-ului lui Gheorghe Grigurcu, „iconoclaştii" ar fi, de fapt, „iconoduli". De astă dată exemplele sunt Marin Preda şi Nichita Stănescu, „autori-mit, ce au colaborat suficient de temeinic cu regimul totalitar". Iată cum: „Bunăoară Preda era directorul celei mai mari edituri literare din ţară, încercând a manipula conştiinţele, pretinzând chiar, făţiş, tributul scriptic al criticilor pe care-i publica; în realitate, între autorul *Morometilor* şi cel al *Principelui* există nu doar o relaţie antinomică, ci şi una de similitudine, sub egida comună a voinţei de dominare, a prea puţinei toleranţe, a aviditătii de avantaje materiale şi morale şi, nu în ultimul rând, a oportunismului divers gradat".

11 februarie

• „Interim", în nr. 305 (11 februarie) al „Adevărului literar şi artistic" atrage atenţia ca textul semnat de Cr. Livescu („Convorbiri literare", nr. 1) „nu-l absolvă de impolitete sau, ca să fim mai «duri», de ceea ce M. Preda numea «spiritul primar agresiv»".

[MARTIE]

• În replică, publicistul din spatele denominatului „Interim" este admonestat în nr. 3 al „Convorbirilor literare" de Cristian Livescu însuşi (într-un PS care însoţeşte cronica sa din acest număr): „Îl sfătuiesc pe cel ce se ascunde sub pseudonimul ce(ce) stănescovid de la *o foaie culturală veristă* să renunţe la numele lui Marin Preda, ca argument la inepţiile sale agramate. Astfel voi fi nevoit să-i aduc aminte fostului scânteist fruntaş al revoluţiei culturale de misiunea pe care o avea în anturajul autorului *Morometilor* şi o vorbă a acestuia despre un lingău care îl spiona sub pretext că scrie o carte despre el".

• Apare, la Piteşti, nr. 1 din „Paralela 45". Din acest prim număr se reţine îndeosebi articolul lui Caius Dobrescu, ***Povestea celor trei triburi*** („Noua paradigmă"). Primul „trib" ar fi cel al „revoluţionarilor" (din care ar face parte scriitori şi intelectuali ca Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Marin Preda, Virgil Ierunca, Bellu Silber, Paul Georgescu, avangardiştii Geo Bogza, Saşa Pană şi Virgil Teodorescu), reprezentând „o tendinţă spontană de promovare a unei direcţii stângiste în înţelegerea şi producerea literaturii", repede confiscată de ideologii perioadei: „Poezia lui Geo Dumitrescu sau prozele de început ale lui Marin Preda demonstrează că existau premisele unei estetici noi şi incitante, asocierea sau identificarea de profunzime între revoluţia poetică şi cea socială îşi avea ideologul ei deloc lipsit de personalitate în Miron Radu Paraschivescu, să spunem, cât despre exaltarea progresului ce să mai vorbim. Totuşi nu a devenit o direcţie, datorită politicii culturale a partidului căruia toţi aceştia i se supuneau. Ca peste tot unde s-a instalat, comunismul sovietic a eliminat sau sterilizat stângismul tradiţional ori de inspiraţie apuseană. Stângiştilor locali li s-au preferat cei importaţi de la Moscova.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Direcția culturii a fost preluată de Leonte Răutu". Al doilea trib ar fi fost cel al „apașilor", a cărui figură tutelară este Arghezi (care, într-o tabletă din februarie 1947 din „Viața literară", prezenta camuflat afirmații explozive de tipul: „«Pentru că ne displace să spunem că viața e o porcărie, ne flatăm a prefera să spunem că viața e o luptă»"): „Arghezi mi se pare a fi arhetipul, strămoșul mitic al unui întreg trib de scriitori afirmați sub comunism. Este vorba de cei ce ilustrează spiritul declasării de cei ce fac din propria lor marginalitate, din complexele și frustrările lor sociale, valori ostentative. De cei ce aleg stilul pegrei al apașilor. Necrezând în nimic, reducând cu obstinație viața la aspectele ei viscerale, grotești, ei se simt liberi de orice responsabilitate. Deși promovează ideea că nu există conștiință, faptul îi înfurie și îi umple de resentimente. Resentimentele lor față de specia umană pot consuna perfect cu cele ale ideologilor de partid, dar partitura lor este diferită. [...] Reprezentanți exemplari ai tipului resentimentar sunt Zaharia Stancu și Eugen Barbu. În mod paradoxal, expresia cea mai intensă a acestei mentalități a exprimat-o un scriitor care, deși apropiat ca factură, diferă fundamental, din toate punctele de vedere, de cei amintiți: Marin Preda. Romanul său *Viața ca o pradă* explică într-un mod extrem de puternic acest tip de destin și de alegere existențială. Stilul apaș a revenit la viață odată cu primele semne de dezgheț. A fost instinctul politic al stalinistului Dej cel ce l-a făcut să mizeze pe reprezentanții spiritului lumpen împotriva marxiștilor reformatori. Să nu uităm că publicarea romanului *Groapa* este considerată unul din semnalele liberalizării. [...] Pe de altă parte, orizontul mental și existențial despre care discutăm și-a avut și filozofii lui. Oameni care, pe modelul interbelic, ridicau «golănia» la rang de metafizică. Poate că Petru Dumitriu nu este un exemplu perfect, dar, în generația următoare, îl găsim pe Nicolae Breban. Opera sa dă prestigiu dramei dostoievskiene și filozofiei nietzscheene sensibilității apașe. [...] Ar trebui spus că resuscitarea naționalismului însuși își află originea în mentalitatea «viața e o porcărie». Declasații noștri care nu reprezintă nimic decât propriile lor interese, campionii singurătății metafizice, cred în fantasma eternității care s-a născut la sat. Rudimentele lor de moralitate, ale lumpenilor desprinși totuși de curând de civilizația tradițională, se regăsesc în sfera gurii satului. Ei împărtășesc fantasma pură a unui popor rămas undeva în urmă, dar plin de atribute excepționale. O vârstă de aur, un oțiu, o Arcadie românească din care s-a decăzut. Și nu din cauze inteligibile politic, ci pentru că lumea este guvernată de principiul răului. Țăranul deplasat din lumea lui nu mai are repere. Cultura rușinii nu mai funcționează. În lumea cea nouă totul este permis, pentru că «toți mint», «toți sunt ticăloși»". În fine, cel de al treilea „trib" este al catarilor: „Un alt mod de supraviețuire culturală se leagă de lumea universitară. [...] Este vorba despre credința în Cultură ca într-o universalie cu totul și cu totul reală [...] prin raport cu care o viață se justifică la modul absolut, indiferent de contingențele sociale și politice. [...] Strămoșii mitici ai acestui trib sunt George Călinescu și Tudor Vianu".

7 februarie

• Ion Manolescu propune, în nr. 5 al „Românieі literare", ***Un manifest postmodernist*** („Actualitatea literară"). Atât proza șaiziciștilor, cât și cea a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

optzeciştilor, socotite anacronice şi impuse în mare parte printr-un soi de cabală a criticii, sunt înghesuite într-o debara deloc onorabilă a istoriei literare. Iată argumentele autorului (o precizare: termenul de „postmodernism", utilizat de critic, este aplicat doar celei mai noi literaturi, aflată *in statu nascendi*): „[...] funcţiile şi actualitatea prozei şaizeciste şi optzeciste s-ar fi cuvenit chestionate, raportul dintre autori perioade rediscutat, iar viitorul romanului anticipat cu mai mult curaj, în spiritul noii sensibilităţi pe care numai cei privaţi de televiziune, cinematograf şi computer o pot ignora. [...] în plină glorie, postmodernismului i se proclamă criza şi i se anunţă moartea, iar literatura, cu puţine excepţii, este aproximată cu aceleaşi instrumente critice ale impresionismului strămoşesc. Este inacceptabil ca, sub presiunea unei astfel de metode, etalonul prozei româneşti actuale să fie declarat o carte publicată... acum patru decenii. A raporta romanul nostru de astăzi la *Moromeţii* I, pentru a-i stabili acestuia superioritatea zdrobitoare, e la fel de ridicol ca a-i compara pe Anton Holban cu Ion Creangă sau pe Eliade cu Slavici, pentru a demonstra «insuficienţele» literaturii interbelice în raport cu predecesoarea ei clasică. [...] Opacitatea critică şi inexistenţa unor metode satisfăcătoare de istorie literară constituie obstacole severe în drumul postmodernismului autohton spre validare estetică; lor li se adaugă o serie de prejudecăţi ce deformează pe termen lung înţelegerea fenomenului. Între ele, cea mai acută se dovedeşte prejudecata *modelului unic,* întărită inconştient de reflexele politice ale vechiului sistem piramidal de tip paternalist. [...] A fost cazul lui Heliade-Rădulescu (până în perioada «furioasă» a exilului) şi Alecsandri, în secolul 19; este cazul lui Marin Preda şi Nichita Stănescu, în zilele noastre".

4 martie

• Din suplimentul „Feţele culturii" care însoţeşte ziarul „Azi" reţinem câteva opinii ale lui Răzvan Voncu despre roman (***Cert este că romanul există!***): „Ca atare, pot doar să certific, pentru intervalul 1989–1996, decesul literar al romanului politic (din care rezistă – strălucit! – doar Preda, deoarece romanul său politic nu este *numai* politic) şi al celui «disident» (scris, evident, *post-festum*, vezi *Sertarul cu aplauze* al Anei Blandiana). Ca şi scăderea interesului pentru proza confesivă. Nici încercările de revitalizare a romanului ţărănesc – au fost câteva, ale lui Dinu Săraru şi ale unor minori – nu au dat rezultatele aşteptate. În ciuda reactualizării eternei probleme a satului românesc, pământul, romanul ţărănesc este o formulă epuizată, la noi, după *Moromeţii*".

6 martie

• În „România literară", în nr. 9, Ara Şeptilici este aproape cu totul de acord cu manifestul postmodernist al lui Ion Manolescu, empatizând cu motivaţia profundă a intervenţiei acestuia din urmă, care „nu este un manifest, ci mai curând un protest": „Este aberant ca instrumentele criticului (şi nu cele ale istoricului literar) să se raporteze astăzi la Marin Preda şi Hortensia Papadat-Bengescu. De ce nu s-ar raporta la Beckett sau la Proust (fiindcă de Pynchon sau Barth nici nu poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fi vorba, cu toate că sunt contemporanii glorificatului Marin Preda). În plus, acest tip de raportare critică cuprinde în sine un pericol real, fiindcă, la nivelele inferioare părerea criticului *face* literatura".

10 martie

• Pornind de la unele distincții (între *arta curajului* și *curajul artei*) făcute de Magdalena Bedrosian în cadrul emisiunii „Cu cărțile pe față" (moderator Cătălin Țîrlea), C. Stănescu propune și alte exemple care să invalideze prima noțiune (***Arta fluieratului în biserică?***, în „Adevărul literar și artistic", nr. 309). ■ Din editorialul lui C. Stănescu aflăm că observațiile Magdalenei Bedrosian se refereau la un roman al lui Dragomir Horomnea, *Drumul cavalerilor*, care „a enervat oficialitatea comunistă de dinainte de '89", cu „scene care arată cum mureau vitele din lipsa «nutrețului combinat» în plină «revoluție agrară»". ■ Or, în opinia publicistului de la „Adevărul literar și artistic", ar trebui făcută o distincție între „calitatea literară a curajului girat de talentul unui Augustin Buzura și făcătura curajoasă a cutărui veleitar pus pe «dezvăluiri» fără pic de talent": „Numeroși epigoni ai curajului artistic ilustrat de Marin Preda în *Moromeții* sau *Cel mai iubit dintre pământeni* intră azi într-o ceață din ce în ce mai groasă din care, probabil, nici nu vor mai ieși. Majoritar, fiindcă e lesnicios și mult profitabil, punctul de vedere al susținătorilor curajului ca rampă de lansare în ierarhia literară este, pe termen lung, perdant, deși, conjunctural, el poate ieși «învingător», provocând chiar și valuri, cum s-a și întâmplat, de câteva ori, în trecutul regim [...]. În fine, *curajul artistic* al unui Marin Preda a fost atât de mare, încât el a influențat, ne place sau nu să o recunoaștem, o întreagă literatură", notează C. Stănescu la sfârșitul intervenției sale.

[MARTIE]

• În „Vatra", nr. 3, Sanda Cordoș publică un articol intitulat ***Limitele și privilegiile prozei rurale postbelice*** („Ars legendi"), în care demonstrează, la modul general, caracterul eminamente subversiv, în contextul sistemului totalitar, al unui segment al „literaturii rurale" române (ilustrat de scrierile lui Marin Preda sau D.R. Popescu) sau ruse (F. Abramov, V. Rasputin, V. Astafiev, C. Aitmatov etc.): „Scriitorul nu (mai) pleacă spre sat spre a afla tihna în natură sau promițându-și șansa unor reverii campestre. Dimpotrivă, îl cheamă aici o urgență existențială de prim ordin, agonia și sfârșitul lumii țărănești. Istoria pătrunde în hotarele satului nu numai pentru a-l face părtașul unui progres economic și social inevitabil, ci și cu intenția declarată de a-i «schimba din temelii» (o expresie favorită a documentelor de partid), pe lângă modul de organizare economică, structura și conținutul mentalității. [...] Departe de a resimți această transformare (ce îi solicită, imperativ, și fără răgazul discernământului, acte de supunere totală) ca pe o etapă benefică, mentalitatea rurală o va primi mai degrabă ca pe o vârstă a apocalipsei, în care individul e blestemat să-și piardă identitatea economică, morală, culturală. În condițiile în care, la acea vreme, atât pentru cultura rusă, cât și pentru cea românească,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

satul era încă înțeles ca o matrice spirituală întemeietoare, ca o garanție solidă pentru echilibrul civilizației naționale, mutațiile suferite sub presiunea totalitară capătă dimensiunile unei tragedii. [...] Toposul rural (tocmai prin privilegiile căpătate în ordinea libertății de expresie) îi servește prozatorului să-și adăpostească aici, poate cu mai multă acuitate și abilitate, decât în altă parte, interogațiile și, uneori, panoplia cu arme, într-o confruntare permanentă, ambiguu susținută, cu regimul; nu o dată, scriitorul pune la cale în paginile sale un (mic) teatru de luptă, în care cu o vigoare ce ține de știuta și temuta autoritate a cuvântului, dar și cu un camuflaj pe care îl reclamă prea fragila sa putere liliputană, *discursul epic încearcă să înfrunte Puterea* [...]". Totodată, la începutul intervenției sale, Sanda Cordoș trece în revistă și un anumit set de prejudecăți minimalizatoare care planează până astăzi asupra „literaturii rurale": „Categoria ca atare a prozei rurale pare să trezească nu puține rezerve. În ordinea acestora (și într-o descendență în care autoritatea lui E. Lovinescu este hotărâtoare), proza rurală e identificată cu o literatură tradiționalistă, stagnantă, clișeistică, ce, din rațiuni minor sentimentale și regionale, se opune, din principiu, spiritului novator în literatură. Incapabilă să ofere teme strălucitoare, «înalte», reducționistă cât privește subiectele și tipologia personajelor, neprimitoare cu scriitorul deschis spre finețe și subtilitate psihologică, proza rurală este considerată o convenție a criticii (ceea ce și este), atinsă de vetustețe ori poate chiar de anacronism, într-un timp în care adevărata cadență, cea înnoitoare, se măsoară după pasul alert al postmodernismului".

• Din nr. 3 al revistei „Contrapunct" reținem și interviul lui Ioan Vieru cu Marin Mincu, ***Sunt un scriitor care nu poate lucra decât provocat***, pretextul dialogului fiind distincția criticului cu Premiul Herder. M.M. se referă la experiența sa de scriitor și profesor, oferă detalii despre propria-i editură, Pontica etc. Vine vorba și despre „revizuiri": „«Revizuirile» ce se propun acum trebuie făcute de o critică responsabilă și obiectivă, care să mențină o linie de exigență și rigoare estetică. Un scriitor (oricare) nu poate fi revizuit prin smulgere din contextul în care a scris: el nu putea să fi scris chiar așa cum am dori noi acum, după '89; ar fi o revizuire politizantă, nu estetică; aceasta devine o polemică gratuită așa cum o practică Grigurcu, în loc să fie o preocupare gravă. Marile figuri nu pot fi ocolite, pentru că ele au susținut această literatură, oricâte «scăderi» le-am putea găsi: Marin Preda, D. R. Popescu, N. Breban, Fănuș Neagu, Eugen Barbu (chiar dacă e inegal) și alții – nu pot fi îndepărtați. Ei rezistă și ar trebui, în primul rând, recitiți; e o primă datorie a «revizorului» sau a «revizionistului». Unele lucruri pe care ei le-au spus cu curaj cu mult înainte ca ele să fie clamate extraliterar și fără grijă, cum se face azi. Fiecare a avut de cedat o cotă-parte nu atât din etică, ci din procedură. Ar trebui să învățăm de la ei cum se rezistă [...]. Tabloul postbelic se cere nu atât revizuit, cât întregit: a existat o literatură «la vedere» și una subterană; una între granițele țării și alta în afara ei. Strict literar vorbind, ar trebui remarcate scăderile fiecărei din aceste părți, fiindcă niciuna nu a fost scutită de subiectivisme, de exagerări și de resentimente".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

12 aprilie

• Eugen Simion îi răspunde prozatorului Nicolae Breban în nr. 15 din „Literatorul", într-o intervenție intitulată ***Felurite*** („Cronica literară"). Pentru început, criticul reproduce pagina cu sumarul volumului *Scriitori români de azi*, unde Nicolae Breban era încadrat, totuși, într-un capitol intitulat „Proza de analiză". Prilej de a medita asupra moravurilor literare postdecembriste, delimitându-se totodată de afirmațiile lui Breban despre Marin Preda: „Dar ceva grav se întâmplă atunci când delațiunea devine o regulă și calomnia se generalizează. Este ceea ce se petrece, am impresia, azi în presa noastră culturală. *O păruială* generală, cum am scris la începutul epocii postrevoluționare... [...] Procesul culpabilizărilor continuă și el ia, uneori, forme degradante pentru spirit. Și ce este mai grav este faptul că nimeni nu se arată îngrijorat de ceea ce se spune despre alt scriitor... [...] Mă gândesc acum la scriitorii autentici care pun în circulație fel de fel de fantasme despre confrații lor (mai ales când aceștia nu mai sunt în viață și dau despre ei judecăți incredibil de false... [...] Nicolae Breban aduce și el o mărturie despre autorul *Moromeților* (în interviul citat la început) și anume: când el, N. Breban, a publicat *Bunavestire*, Marin Preda l-a reclamat la conducerea de stat și de partid... Marin Preda ar fi făcut, dar, o delațiune... Dacă este așa, este foarte grav. Dar este? Nicolae Breban nu aduce nicio dovadă, el lansează o propoziție care condamnă moral un mare scriitor, fără a ne spune pe ce se bazează. Eu cred că această dovadă nu există. Cine l-a cunoscut pe Marin Preda știe că marele prozator era incapabil să facă așa ceva și mă mir că N. Breban care a trăit, totuși, o vreme în preajma lui, poate să-l acuze cu atâta ușurință de un păcat, într-adevăr, capital pentru un scriitor... *Marin Preda delator*... este o sinistră absurditate. O primesc tot așa cum am primit altă veste adusă, cu câțiva ani în urmă, de „Contemporanul" și anume că Marin Preda a fost un nomenclaturist pentru că a acceptat să fie director la Cartea Românească!..".

26 aprilie

• Eugen Florescu își continuă serialul în nr. următor, 293 (26 aprilie–3 mai, ***Lupte prin scandaluri***). Sunt lansate, fără probe, numeroase afirmații, cea mai gravă (sau hilară) fiind aceea că Marin Preda l-ar fi rugat pe Vasile Băran să scrie el, într-un an, *Pluguşorul* pentru conducător. Urmează manevre retorice de tipul: „Erau, de asemenea, obedienții despre care se vorbea: un Eugen Barbu, un Mihai Ungheanu, un Vadim Tudor? Eroare absolută! Cu Paul Anghel, acasă la el (Malvina Urșianu e martor) câte lucruri absurde ale acelor zile nu le luam în răspăr! Ieșeam cu Lăncrănjan de la Marea Adunare Națională și, coborând Dealul Mitropoliei, ce analize făceam! Dar Adrian Păunescu? Dorin Tudoran opozant? Iertat să fiu, da, dar unul mic în comparație cu puternicul și nestăvilitul Păunescu". „În comparație cu Soljeniţîn, Nekrasov, Pasternak, Zinoviev, Havel etc. «gândirea» opoziționiștilor români travestiți în disidenți apăr[ea] de o puerilitate împinsă până la penibil, fiind de fapt o simplă șmecherie de sorginte fanariotă bazată pe înșelătorii de bâlci", mai scrie E.F.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2 mai

• În replică, la articolul din „Literatorul", nr. 15, Nicolae Breban publică, în nr. 18 al revistei „Contemporanul", o scrisoare deschisă adresată criticului Eugen Simion: Prozatorul îi reproşează criticului şi maniera în care reacţionează la diferitele atacuri la adresa lui Marin Preda: „Nu, Eugen Simion, nu-l «atacă» nimeni pe Marin Preda, unul din cei mai originali creatori epici de după război, cel care, cum o spun şi în *Confesiuni violente*, era posesorul unui stil de o rară cristalinitate şi pertinenţă, «descoperitorul» celei de a treia feţe a ţăranului român, după Rebreanu şi Sadoveanu. Nu, nici Rebreanu şi nici Marin Preda nu se vor clătina la o analiză critică. Tresărind la cea mai uşoară aluzie negativă la adresa operei autorului *Morometilor*, nu faci decât să dai, iartă-mă, un prost exemplu de receptare critică a unui scriitor important". ■ Nu în ultimul rând, Breban se referă şi la dificultăţile de apariţie ale romanului *Bunavestire* (aducând „probe" orale pentru activitatea de „delator" a lui Marin Preda): „– Ieri a fost la noi [la Consiliul Culturii, n.n.] Marin Preda, ne-a comunicat D. Ghişe, şi tov. Dumitru Popescu l-a întrebat despre ce e vorba în manuscrisul romanului *Bunavestire:* «– Un viol în baie şi o organizaţie contra statului», a răspuns atunci Marin Preda. D. Ghişe şi Al. Ivasiuc nu mai sunt printre noi, dar Dumitru Popescu poate să infirme sau să confirme cele de mai sus. Eu însumi l-am întrebat pe Marin Preda dacă e adevărat ceea ce mi-a comunicat ministrul Ghişe – un om care nu obişnuia să mintă în astfel de cazuri. Iar «marele nostru prozator» a recunoscut că: – Ei şi ce, *mon cher*, nu-i adevărat?!... [...] Aşa că, după cum vezi, «vina» lui M. Preda, în acest caz, nu e dintre cele mai grave. A aruncat şi el o vorbă acolo!"

[APRILIE]

• În „Convorbiri literare" nr. 4 sunt reluate temele prin care Gheorghe Grigurcu s-a făcut remarcat după 1989 (pledoaria pentru unii şaizecişti socotiţi marginalizaţi, contestarea lui Marin Preda, referirile la propria biografie, ironiile la adresa „apoliticilor" etc.) şi într-un interviu publicat în revista ieşeană.

15 mai

• Retrospectiv, în nr. 19 al „României literare", Gheorghe Grigurcu îşi analizează cazul propriu într-un text intitulat ***Cronica unui cronicar*** („Cronica literară"). Articolul, cu destule inserţii biografice, poate fi consultat de cei interesaţi de anumite inefabile psihologice ale acestui critic puternic implicat în chestiunea revizuirilor. Spre exemplu, referindu-se la „campaniile" sale din ultimii şase ani, criticul este ferm încredinţat că istoria literară viitoare îi va da dreptate: „Cei ce-i exaltă pe Marin Preda sau pe Nichita Stănescu sau pe Marin Sorescu, tratându-i hagiografic, minimalizează concomitent pe Radu Petrescu, pe Ion D. Sîrbu, pe Leonid Dimov, pe Mircea Ivănescu, pe Emil Brumaru, pe Şerban Foarţă, pe Florin Mugur, ca şi pe alţii [...] stimaţi interlocutori, n-are rost să vă grăbiţi a pune punct unei dezbateri ce abia a început. Pentru a trage, într-un chip mai limpede, concluziile ei, n-ar fi mai bine să ne întâlnim... peste un veac?"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

24 mai

• În nr. 21–22 din „Literatorul", Răzvan Voncu scrie ***Tot despre Preda. Receptare și ocultare*** („Eseuri"; continuarea în nr. 23, 7–13 iunie). Criticul observă trei direcții ale receptării postdecembriste care distorsionează semnificația și mizele operei prediste: „*negarea valorii scriitorului* în totalitatea sa", „*minimalizarea binevoitoare* și *minimalizarea răuvoitoare*". ■ Prima ar fi „cea mai radicală și cea mai agresivă în anii de după 1989", evoluând „dinspre o inventată culpă politică înspre o și mai discutabilă culpă literară": „Concret, scriitorul care fusese suspectat înainte de neadeziune la idealurile partinice este acum confundat cu ele și etichetat drept «colaborationist». Pe «baza» acestei acuzații, se trage concluzia că Preda a uzurpat poziția pe care o ocupă în canon, și ca atare trebuie coborât de pe soclu. Se observă lesne factorul de continuitate între cele două variante ale negației absolute, cea stalinistă și cea contemporană: ignorarea, deliberată sau nu, a criteriului autonomiei esteticului, ca și o concepție conflictuală asupra instituției literare și a canonului. [...] Negația absolută nu are, în mod evident, niciun fel de șansă de a fi luată în serios. Ignorarea criteriului autonomiei esteticului, la sfârșitul secolului al XX-lea și după decesul (sperăm) ultimei ideologii totalitare, e de natură să penalizeze orice teorie sau judecată axiologică. Buna și bătrâna istorie literară ne poate furniza zeci de exemple de scriitori care, eliminați din literatură pe criterii politice, au revenit irevocabil acolo unde le era locul". ■ A doua direcție, a „minimalizării binevoitoare", sesizabilă mai ales în transpunerile cinematografice postdecembriste, este „destul de interesantă prin paradoxul conținut": „În comparație cu negația absolută, această direcție de ocultare este una evident favorabilă din punct de vedere politic, văzând în persoana scriitorului pe cel care s-a opus, prin opera sa, spiritului și sistemului totalitar. Scenele crimelor comise în perioada colectivizării forțate (din *Moromeții* II), critica din interior a mecanismelor partidului unic (prin destinul lui Niculae Moromete, din *Marele singuratic*) sau palierul politic al romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* fac deliciul unor astfel de cititori, exemplul cel mai grăitor constituindu-l lectura cinematografică a acestui din urmă roman, realizată de Șerban Marinescu [...]. Binevoitoare, acest tip de receptare a lui Marin Preda este, totuși, minimalizatoare, pentru că opera scriitorului, deși are o tentă politică de netăgăduit, este mult mai complexă decât un discurs ideologic, fie el și anticomunist. [...] Preda nu a fost un disident în sensul obișnuit al termenului, iar romanele sale conțin meditații *românești* (Kundera) și nu filosofico-politice. [...] Pe măsură ce mentalul colectiv se va îndepărta de o epocă revolută, lectura în cheie politică a prozatorului va pierde din relevanță prin îndepărtarea referențială. Treptat, va crește, în interpretare, ponderea calităților scriitoricești cu care este constituit *tragicul* scenelor crimelor din perioada colectivizării, în detrimentul statutului lor de informație istorică". ■ Ultima tendință, a *minimalizării răuvoitoare* (prin care opera lui Marin Preda este redusă la două cărți, *Moromeții* I și *Întâlnirea din Pământuri*) ar fi cea mai nocivă: „Minimalizarea răuvoitoare poate aduce mult mai multe prejudicii pentru că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«exigența» față de scriitor se ascunde sub masca admirației și aprecierii valorii acestuia. Se oferă un Marin Preda unilateral și comod, închis în universul satului, din care nu iese decât pentru a se rata ca prozator citadin. Ceea ce, în lipsa argumentelor critice, e cel puțin discutabil, dacă ne gândim doar că ieșirea din tehnica prozei țărănești era obligatorie, întrucât, după cum a demonstrat Andrei Grigor în teza sa de doctorat, *Marin Preda incomodul,* ciclul *Moromeților* epuizează și încheie definitiv capitolul prozei țărănești în literatura română. [...] Șansele minimalizării răuvoitoare sunt, din păcate, sporite de programa școlară. În afară de *Moromeții* I, doar *Cel mai iubit dintre pământeni* a intrat în atenția ei. Or, se știe, cititorul mediu rareori citește opera completă a unui autor, orizontul lui de așteptare fiind satisfăcut de lectura a una-două cărți. Această reacție de lectură poate fi benefică unor scriitori de factura lui Ștefan Bănulescu, dar ea îngreunează extrem de mult misiunea criticului care se luptă să convingă că tot Preda a scris și *Moromeții* II, *Imposibila întoarcere* sau *Intrusul* și că există, cu alte cuvinte, alte câteva metafore obsedante («tema prozatorului») în discursul predist".

[MAI]

• Comentând romane precum *Moromeții*, *Cronică de familie*, *Bietul Ioanide*, *Groapa*, *Desculț*, Gheorghe Crăciun vede, în nr. 5 al revistei „Vatra", ***Realismul ca pericol*** („La periferie"): „Las deoparte faptul că în perioada mai sus amintită impersonala viziune realistă, cu sfătoasa ei omniscientă *terre-à-terre*, și stereotipa ei schemă fabulatorie era deja o valoare perimată care, prin repetare, anula toate achizițiile prozei noastre de factură psihologică și subiectivă (Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Gib Mihăescu). Mai grav mi se pare faptul că Marin Preda, Petru Dumitriu, G. Călinescu, Eugen Barbu și Zaharia Stancu reduc, printr-o simplă tăietură epistemologică, realitatea și umanul la o singură dimensiune, esențială, cu toate că nu și unică. Viața, lumea sunt rezumate la social, individul uman e un prizonier al mediului său contingent. Până la urmă totul este supus determinismului existenței materiale. [...] Din ființă el [personajul, n.n.] a devenit ins. Apartenența lui la modelul atemporal, mitic și mistic al omului dintotdeauna nici nu poate intra în discuție. Moromete nu e un Don Quijote, Ioanide nu e un Faust. Tipicitatea realistă, câtă există, nu are nimic comun cu metafizica naturii umane eterne. Ea, această tipicitate, aparține temporalului și nu simbolicului". În aceste condiții, în opinia lui Gheorghe Crăciun, singura direcție viabilă din proza românească ar fi cea reprezentată de Școala de la Târgoviște: „Ei sunt aceia care, în plină acțiune de reeducare proletcultistă, au opus cu nonșalanță realismului «evazionismul», alternativa unor lumi epice construite numai aparent pe modelul evenimențialității cronologice, dar de fapt cu totul imaginare, livrești, și uneori – ceea ce era la fel de grav din punct de vedere partinic – biografice, strict personalizate. Nefiind implicați în lumea literară, trăind într-un anonimat incitant și protector, în contact continuu cu marea bibliotecă a literaturii europene, târgoviștenii au fost de fapt aceia care au dus mai departe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spiritul prozei noastre interbelice, fără să-i trădeze, să-i minimalizeze sau să-i glorifice inutil importanța".

2 iunie

• Un amplu interviu cu Monica Lovinescu poate fi citit în două numere din „Adevărul literar și artistic" (nr. 321), intervenția fiind publicată sub două titluri diferite: ***„Presa românească este una dintre destul de rarele izbânzi ale Revoluției din Decembrie"***. ■ De o deosebită importanță pentru controversele acestei epoci sunt precizările, de pe poziții radicale, în chestiunea „deșertului cultural" postbelic sau în cea a „revizuirilor": „Cred în teoria deșertului cultural de-a lungul realismului socialist, deci din 1948, să spunem, până la începutul anilor '60. Deșertul cultural a fost punctat de mici oaze, două-trei apariții: *Moromeții* lui Preda, câteva romane care atunci au părut senzaționale în acest vid (*Groapa* lui Eugen Barbu ș.a.) numai pentru că nu era vorba de Partidul Comunist; cele două romane ale lui Călinescu – totuși extrem de tributare timpului – cu impresia de libertate pe care o dădea Călinescu răsfățându-se pe sine însuși. Pentru că *Bietul Ioanide* este propria lui statuie ridicată la X, Y, Z. Deci în acest deșert, mici apariții au putut părea mari apariții, care recitite acum nu mai rezistă. După ceea ce s-a numit liberalizare, și în parte a și fost, după anii '65, s-au acordat anumite libertăți formale (luate înapoi după '71, la *Tezele din iulie*), libertăți care au fost adâncite de scriitori și a existat astfel ceea ce s-a numit «rezistența prin cultură», cu toate limitele și ghilimelele posibile. Primele mari ghilimele stau în faptul că n-a fost suficient. Simplul fapt de a evada în estetic nu era de ajuns pentru a crea o societate civilă. În celelalte țări s-a produs un fel de literatură angajată pe motivele esențiale. Noi nu am avut o astfel de literatură. Oricum, nu se poate vorbi, totuși, de deșert cultural. Această literatură cu mari reușite în epocă ar trebui revizitată pentru a vedea ce va rămâne din ea în momentul în care complicitatea cititorului cu scriitorul care-i făcea cu ochiul nu mai rezistă în timp. Eu cred că sunt câteva cărți care în orice caz vor rezista, dar trebuie o reașezare a lucrurilor. De pildă, **Marin Preda** are destul talent și *Moromeții* e o carte destul de importantă ca să nu ni se impună, de pildă, *Delirul* ca un roman de prim-plan. Și dacă spun că *Delirul* este mai puțin important și concesiv – atât etic, cât și estetic – să nu fiu acuzată că sfărâm statuia lui Marin Preda".

[IUNIE–IULIE]

• Nr. 6–7 al revistei „Caiete critice": Răzvan Voncu analizează volumul lui Andrei Grigor, *Marin Preda – incomodul* (Galați, Editura Porto Franco, 1996) (***Fals jurnal critic. Un alt Preda***, „Lecturi"), plasându-l sub semnul polemicii: „Polemica lui Andrei Grigor este atât explicită, desființând punct cu punct aberantele acuzații lansate de un Gh. Grigurcu sau Alexandru George, culminând cu magistrala punere la punct în chestiunea «marilor concesii» prediste (*Ana Roșculeț*, *Desfășurarea*, *Delirul*), cât și implicită, deoarece, la sfârșitul lecturii, imaginea care rămâne este cea a unui *alt Preda*. Dacă polemica explicită este

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăioasă şi implacabilă prin apelul la cele două instrumente «uitate» de exponenţii noului brigandaj cultural, anume *logica* şi *textul*, polemica implicită este cât se poate de calmă şi de senină. Criticul nu îşi construieşte discursul din negaţii. El obţine din recitirea operei o imagine primordială a scriitorului pe care o pune apoi în evidenţă sub forma unei figuri polimorfe, reuşind îmbinările aparent imposibile între opere de facturi atât de diferite ca *Întâlnirea din Pământuri*, *Imposibila întoarcere*, *Risipitorii*, *Moromeţii* sau *Intrusul*. Cartea sa este o carte despre s*piritul predist*, astăzi şi în timp, un eseu monografic polemic, şi nu un comentariu biobibliografic ordonat cronologic".

5 iulie

• În „Literatorul", nr. 27, Andrei Grigor constată că ***Marin Preda avea dreptate*** („Viaţa cărţilor"): „O carte care ar fi putut să fie bun(icic)ă, din moment ce intenţia unei abile puneri epice în scenă nu lipseşte, părăseşte încă de la primele pagini spaţiul literaturii, abandonează frâiele limbajului şi ale direcţionării narative şi deraiază implacabil într-o sală de şedinţe demascatoare [...] mitraliind tot ce mişcă prin literatura română. La sfârşit rămâne singur şi impunător autorul-erou care suflă westernal în ţevile încă fumegânde ale pistoalelor. Nu mai are gloanţe, dar nu mai are nici cuvinte. Puţinele pe care le-a avut le-a împroşcat prin toate g(ă)urile de foc spre scriitorii ultimelor decenii: asupra «jebelitului» de Jebeleanu, a «laşului» de Nichita, a «jivinei, jigodiei, javrei» de Gafiţa, gratulat şi cu frumosul epitet «căcăţiş»; când Ion Diaconescu e un troglodit (lasă, că autorul o ştie foarte bine!), când Victor Eftimiu e o «jigodie» de arnăut, iar Arghezi «se străduia să mănânce tot rahatul pe care nu-l mâncase», singur Paul Goma rămâne «un mare scriitor», cum atât de frumos se exprimă personajul feminin Justa, autonomizându-şi astfel înţelesul numelui. Cel mai inspirat şi mai izbutit pasaj din carte este cel despre Marin Preda, acuzat de autor că îi caută motive pentru a-i respinge un roman. Răspunsul predist merită citat şi pentru că reprezintă una dintre puţinele fraze coerente ale cărţii: «Ce motiv să mai caut monşer? Motivul principal e că n-are pic de talent»".

10 iulie

• În nr. 27 al „României literare", Gheorghe Grigurcu revine pe tema „revizuirilor", confruntând operele de ficţiune cu depoziţiile de tip memorialistic (în speţă, în cazul romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*; tendinţa de a citi ficţiunea prin genurile autobiograficului pentru a-i testa veridicitatea revine în mai multe comentarii din aceşti ani): „Nu trebuie oare recitite cu alţi ochi şi apreciate în consecinţă, aşadar *revizuite*, atâtea scrieri semiinconformiste, de la Ivasiuc, Buzura, D. R. Popescu la Marin Preda? În legătură cu *Cel mai iubit dintre pământeni*, Monica Lovinescu constată că pasajele despre închisoarea lui Petrini, care păreau o cotă a curajului, puse faţă în faţă cu mărturiile recente ale universului concentraţionar, se înfăţişează «umilitor de defazate». Timpul a erodat aura acestor romane «port-stindard» şi, prin urmare, se cuvin stabilite nu doar deosebirile, ci şi similitudinile lor cu cele semnate de Eugen Barbu, Dinu Săraru, Platon Pardău,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Corneliu Leu. «Consacrații» trebuie să suporte o câtime de... «desacrare»". ■ La fel, ar trebui „revizuite" și „legendele" despre disidența internă a unor autori; cazul dat (de autoare și de comentatorul său) este tot cel al lui Marin Preda: „Pilda de care face uz e una frapantă: Marin Preda. «Nimănui nu-i slujește [...; întrerupere citat în original, n.n.] transformarea lui Marin Preda în statuie, deoarece oricând i se pot opune sanctificării în bloc cărți ca *Desfășurarea* sau un capitol din *Delirul*». Statutul său real e ambivalent, ceea ce ar trebui să ne oprească a-l preface «într-un exemplu absolut de rezistență». Când «intransigent», când «pactizând cu vremurile», creatorul *Morometilor* s-ar afla la mijloc de drum între «marii compromiși» și cei ce n-au cedat, plătind uneori cu libertatea și viața: «Prin el, putem măsura chiar limitele opoziției scriitorului român la comunism și putem desluși, cel mai clar poate, motivele pentru care ea n-a fost dusă până la capăt». Vederi mult apropiate de ale subsemnatului".

16 august

• În nr. 33 din „Literatorul", Lucian Chișu comentează volumul lui Andrei Grigor, *Marin Preda – incomodul* (Galați, Editura Porto-Franco, 1996) într-un articol intitulat ***Opera și politicile literare*** („Cartea de critică"). Volumul ar fi „un interesant pariu cu sine, în sensul unei colaborări emulative a criticului și prozatorului care semnează cu același nume, scriind o carte despre Marin Preda în registrul analitic al autorului *Morometilor*, pliindu-și până și propriile argumente pe gândirea (citatele) lui Preda". Primul capitol, *Cărțile lumii în Poiana lui Iocan*, „demontează în mare măsură prejudecata întreținută cu abilitate în unele pagini de revistă asupra gradului de intelectualitate al romancierului"; într-un alt capitol este analizată „poziția polemică a personajului feminin predist, într-o replică dată literaturii de aceeași factură" etc. Prin capitolul *În numele tatălui*, interpretarea capătă „o foarte interesantă turnură": „De acest conflict [între Ilie și Niculae Moromete, n.n.], văzut foarte original, trebuie legată și aderarea lui Niculae la «noua religie», determinată în mod covârșitor, nu de seducția la noua utopie, ci de circumstanțele favorabile surpării autorității paterne și a codului tradițional, care-l situa dependent și deci inferior față de acesta. Spre deosebire de frații săi, revoltați, de asemenea, asupra autorității tatălui, Niculae duce bătălia pe alt plan și nu-și ascunde niciodată uimirea asupra deciziei pe care Moromete a luat-o asupra viitorului fiului său (vezi și *Viața ca o pradă*). Odată cu aceasta se va stinge și ceea ce s-a numit «tema povestitorului»".

21 august

• În serialul său despre premiile literare, Ioana Pârvulescu comentează, în nr. 33 al „României literare", romanul câștigător în anul 1972, la secțiunea proză: *Marele singuratic* de Marin Preda (***Dragoste și declarații***, „Neconvenționale"). Lectura (atentă la plasarea operei în contextul istoric în care a apărut) are de ce să ne surprindă, acest roman, „una din cele mai limpezi nereușite ale lui Marin Preda", fiind socotit un act de curaj: „Două povești de dragoste și o mulțime de declarații

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[...] se combină în *Marele singuratic* [...]. Poveștile de dragoste le trăiește Niculae Moromete, devenit inginer horticol și vicios al singurătății. Prima începe bine și se termină rău, începe realist și se termină melodramatic, începe dostoievskian și se termină «pe patul morții», ca o poezie de Bolintineanu cu vogă în secolul trecut. Este dragostea dintre Niculae Moromete și tânăra pictoriță Simina, care va muri de tuberculoză în brațele iubitului ei. A doua începe rău și se termină «bine», altfel spus începe tot realist și se termină tot melodramatic: este iubirea lui Niculae pentru partidul care aproape că îl exclusese, fără vină, desigur, dar care îl recheamă reușind să-l smulgă, în final, din singurătatea lui «vicioasă». Sfârșitul cărții este așadar replica în care Niculae își anunță prietenul și superiorul pe linie de partid că s-a hotărât «să activeze» din nou. Nu e greu de înțeles că în 1972 prima poveste prezenta un interes secundar, în timp ce a doua era citită cu aviditate, că primeia i se vedeau slăbiciunile, iar celei de-a doua doar calitățile, ineditul, îndrăzneala. Iar premiul a fost luat de cea de-a doua, împotriva căreia, prin întorsătura din ultima pagină, nici cenzura nu ar fi putut spune nimic. [...] Cu excepția finalului întristător în care, din proprie inițiativă, Niculae vrea să-și reia munca de activist comunist, chiar și povestea lui «de dragoste» față de partid este spusă pe șleau: iubirea se terminase la scurt timp după ce a început și nu părea să mai poată «reizbucni» vreodată. [...] Per ansamblu, *Marele singuratic* se situează polemic față de *Morometii*, vol. II și arată la ce a dus colectivizarea forțată. Toate aceste trimiteri la realitatea imediată au fost pe placul cititorilor (și al juriului) și au făcut ca *Marele singuratic* să ia premiul pentru proză al anului". ■ Pe de altă parte, în opinia criticului, două ar fi elementele prin care proza lui Marin Preda (chiar și aceea din volume mai puțin reușite, precum acesta) ar fi una dintre cele mai viabile din categoria romanului obsedantului deceniu: „Romanele lui Marin Preda au o mare forță de atracție: ele se pot reciti cu destul interes încă, în timp ce aproape toate romanele politice din epocă au devenit, cu timpul, ilizibile. [...] Întâi, e vorba de interesul prozatorului pentru *spectacolul uman*, interes care depășește toate convențiile, tezele (și antitezele) romanului. [...] La acest nivel Marin Preda va reuși să surprindă mereu. Pe lângă participarea la comedia umană în care e antrenat și cititorul, cărțile lui Marin Preda sunt mai ușor de acceptat astăzi decât cele ale confraților săi și din alt motiv: limbajul esopic (excesiv în romanele politice) e aproape evitat, lucrurile sunt spuse pe șleau". ■ Și Nicolae Manolescu (***De ce am renunțat la cronica literară***) are o istorie în legătură cu articolul (negativ) pe care intenționa să îl scrie despre acest roman al lui Preda: „Nereușind să-l conving [pe noul director al revistei „Contemporanul", n.n.] că eram în dreptul meu să fac rezerve unui roman, oricine i-ar fi autorul, l-am anunțat că-mi retrag rubrica. A doua zi l-am vizitat pe Preda la Editura Cartea Românească. A citit articolul cu atenție. «Ai de gând să-l publici undeva?», m-a întrebat, știind că la «Contemporanul» îmi fusese refuzat și că îmi părăsisem, după zece ani, rubrica. «Nu țin neapărat», i-am răspuns. «E bine așa, *mon cher*. Rămânem prieteni». Articolul n-a apărut în timpul vieții lui Preda. Nu mai știu dacă nu l-am publicat după 1989, împreună cu câteva «refuzate»".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[AUGUST]

• O recapitulare a programului publicației face, în nr. 8 al „Cuvântului", criticul Ioan Buduca are un articol intitulat ***Ce rămâne în raftul întâi? Salvarea prin cultură***, un fragment dintr-un viitor volum intitulat *Doi zei în amurg: Nietzsche și Eliade,* în curs de apariție la Editura DU Style. În articolul publicat în revistă, Eliade este de fapt un pretext: pornind de la un eseu al acestuia, din 1953, *Destinul culturii române*, Buduca este mai degrabă interesat de problema canonului și de tema, atât de discutată în epocă, a „salvării (sau rezistenței) prin cultură" (pusă de comentator sub semnul întrebării). Mizele și realizările perioadei postbelice sunt minimalizate și relativizate, ținta predilectă fiind generația '60, dar nu numai: „Noua generație tânără de la 1965 reușește să recupereze, cu voie de la poliție, valorile apolitice ale perioadei interbelice. Va considera acest succes un adevărat triumf. Dintre valorile produse sub comunism până la 1965 are puțin de stimat. Se pune la cale mitologizarea unui talentat poet al primilor ani de comunism, sub rezerva că, dacă n-ar fi murit tânăr, ar fi putut fi Noul Poet Național [e vorba de Nicolae Labiș, n.n.]. Se lucrează cu ipoteza optimistă și cu mitologizarea posibilului. Un filosof ce a făcut din oportunism stil înalt, Constantin Noica, va produce chiar și o teorie a specificului național în logica acestui posibil de sub șenilele unei dialectici sofistologice. [...] Noua generație de la 1965 n-are vocația lucidității eroice care să fi transformat sensul eliadesc al exilului (ieșirea prin cultură din tragedia istorică națională) într-o revoltă spirituală. Dacă ar fi avut-o, un poet ca Nichita Stănescu, ori un prozator ca Nicolae Breban ar fi constituit de la începuturile manifestării lor publice centrul de gravitație al unui model românesc al disidenței creatoare. N-am avut disidență creatoare în ordine spirituală. Un Soljenițîn al românilor, care să întemeieze protestul politic printr-o operă de amplă sinteză a mentalităților naționale, n-a fost să fie. Românii de acasă, ca și manualele lor, l-au venerat pe Marin Preda, un prozator onorabil în epocă, dar incapabil să zboare deasupra ei pentru a se întâlni, fie și numai printr-un destin eroic, cu viitorul și cu sensul european al viitorului. I-a fost dat unui alt talent moral, lipsit de anvergură spirituală, să joace rolul eroului disident. Literatura sa cea mai bună este o memorialistică a terorii, dar nu și o percepție a istoriei în perspectiva sensului ei transcendent".

• În revista „Convorbiri literare", nr. 8, la rubrica intitulată „Cu cărțile pe masă", Emil Iordache are ideea de a citi în paralel două scrieri destul de diferite: Cezar Ivănescu, *Pentru Marin Preda* și Adrian Marino, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română* (***Încrederea în rațiune și pumnul zdravăn***). ■ „Cea mai importantă întrebare ar fi, firește, unde l-ar plasa Adrian Marino pe Marin Preda în cadrul triplei alternative pe care o schițează pentru Noica? Adică: «1) conformism integral, total, servil – atitudine extrem de răspândită; 2) refuzul oricărui conformism și compromis – eroic, extrem de rar, cu rezultatul direct: tăcerea, moartea intelectuală, ratarea; 3) conformism parțial, printr-o soluție personală, resemnată la a face doar 'ce se poate', în condițiile date, de precizat de la caz la caz». Cu evidență, Adrian Marino l-ar situa pe Marin Preda în cea de-a treia ipostază, lucru pe care și Cezar Ivănescu îl sesizează, atunci când scrie că Marin Preda gândea ca un celebru moralist

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

francez, şi anume că important nu e «să te vindeci de o boală, ci să reuşeşti să trăieşti cu ea: boală incurabilă, comunismul, şi-a pus stigmatul ei, poate, în biografia şi jurnalistica lui Marin Preda, dar nu l-a împiedicat să-şi trăiască marea vocaţie şi să şi-o împlinească în cărţile sale pe care noi le preţuim drept capodopere". ■ De altfel, observă autorul, şi Marino ar face parte din aceeaşi a treia categorie: „Adrian Marino nu face figuraţie de martir al epocii culturale ceauşiste: «epoca» i-a permis publicarea unui număr de cărţi, i-a permis să se «ocupe» de «Chaiers roumains d'etudes litteraires», a putut «evada în lumea liberă» în repetate rânduri, ceea ce i-a asigurat conturarea privirii din afară asupra culturii noastre. În anumite privinţe, a fost chiar un privilegiat, un scafandru plutind printre înecaţi, dar având la îndemână tubul prin care, măcar din când în când, putea respira o gură de aer proaspăt". ■ În fine, reţinem şi comentariul lui Marino despre ultimul roman al lui Marin Preda: „«*Cel mal iubit dintre pământeni* [...] s-a bucurat de un mare răsunet, tocmai fiindcă evocă şi analizează în adâncime, şi cu mare curaj, drama intelectualului român care-şi vede distrusă independenţa intelectuală, realizarea personală şi puterea de creaţie de către sistemul comunist. Acest roman este, deocamdată, expresia cea mai convingătoare a scriitorului şi intelectualului român din ţară, stăpânit de o lucidă conştiinţă a situaţiei sale culturale, radical deosebită de aceea a culturnicilor»".

• În luna naşterii scriitorului, Miron Cordun caută, în nr. 4 din „Calende", ***Umbra lui Marin Preda*** în realitatea postcomunistă („Ad litteram"): „Ar fi trăit la oraş?, S-ar fi retras la ţară, în Siliştea lui, în lumea eternităţilor lui? Poate că amintirea, poate că nostalgia ţăranului român, a adevăratului ţăran român, pe care-l moştenise şi îl morometizase, l-ar fi adus într-acolo: un om ostenit pe un drum ostenit. Ar fi tras la nişte amărâte de rude într-o amărâtă de casă. Ar fi luat locul tatălui său pe prispă ori ar fi stat pe banca din poartă. Cine e ăsta, mă? ar fi întrebat. Al cui e ăsta, mă?! Eee, cum trece vremea, dom'le!... Sau o lua altfel, din altă parte a grijii lui de om aşezat, dar ameţit de necazuri, de multele, prea multele lui nedumeriri. Ce e cu grâul ăsta de nu-l seceră nimeni? Ce e cu ţăranii ăştia? De ce se îndârjesc ei atâta pe stat, pe guvern? De ce-l ocoleşte guvernul pe ţăran? [...] Deci, cum ar fi arătat Marin Preda la şaptezeci şi patru de ani? Oricum aş lua imaginea lui de acum, oricum aş întoarce-o, el tot ca un om bătrân de la noi de la ţară ar arăta. Dar decât să fi ajuns în vremile astea şi să fi văzut toate astea, şi să fie, ca un amărât de ţăran de azi înjurat de unu', de altu', mai bine acolo, mai bine pe-acolo prin Siliştea celestă, pe unde Domnia Sa nu poate fi decât primarul ţăran al acelei linişti atotcuprinzătoare, atotstăpânitoare şi de totdeauna şi pentru totdeauna. Cum şi primarul neliniştii noastre este".

27 septembrie

• În nr. 9 din revista „Orizont" sunt publicate fragmente din interviul cu Mircea Dinescu difuzate de postul de televiziune „Antena 1", interviu realizat de Octavian Andronic (***Luăm prea repede culoare!***). Poetul ricanează la ideea că ar fi un „semi-disident": „Păi eu nu l-am semi-înjurat pe Ceauşescu! Eu chiar l-am

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înjurat! Iar la uşă n-am avut semi-securişti, ci am avut securitate adevărată! Deşi ei spuneau că sunt milițieni. [...]. Pe vremuri, toți comuniştii erau buni, erau eroi, mureau striviți de alb-gardişti, acuma toți ăia au devenit buni, iar comuniştii răi! Trebuie să vină cineva din cosmos să judece, pentru că în afara câtorva – a mai multor – domni care au stat în puşcărie şi au suferit cumplit pentru credințele lor politice, în România nu a existat o rezervație de îngeraşi pitulați prin păduri şi care au stat pe burtă până să vină capitalismul! Toată lumea a încercat să se integreze în sistemul ăsta. Marea majoritate, fără să creadă în comunism, au intrat în Partidul Comunist. Pentru că nu puteai să devii şef de secție, ca inginer de treabă, nici ziarist tânăr la un ziar dacă nu erai membru al PCR. Marin Preda a intrat în partid după 1979, pentru că era director de editură, singurul din România care nu era membru de partid. Şi trebuia să fie dat afară. Bun, a intrat. Dar nu credea în comunism. Era fiul unui țăran mijlocaş. Eu lucram la «România literară» şi în afară de redactorii bătrâni, trebuia să fii membru al partidului comunist, pentru că altfel începeai să ai probleme. Te trimiteau băieții la «munca de jos». Or, la noi a funcționat, după decembrie '89, un fel de spălătorie «Nufărul». Băieții peste noapte s-au spălat de trecut. Eu sunt mai circumspect".

[SEPTEMBRIE]

• În nr. 306–308 (septembrie), avem o evocare a lui Marin Preda: ***De ce nu voia Marin Preda să fie şef?***. „Marin Preda simțea că e mai puternic dacă rămâne vicepreşedinte neplătit al Uniunii Scriitorilor, ca independent, decât preşedinte atârnat al breslei", scrie Păunescu, oferind şi unele explicații ale prozatorului: „Monşer, sunt 100 de Laurențiu Fulga, zis şi Laurențiu Profeta, 100 de Titus Popovici, 1000 de Zăricuță, care pot fi oricând mai buni decât mine. Şi domnul Macovescu, cât o fi el de ministru de Externe, poate fi mai bun decât mine. Nu mai vorbesc de prietenul dumitale, Eugen Barbu, care abia aşteaptă să ne ia privilegiile, să murim de foame. Ce pot face eu într-o funcție ca asta? [...] Dragă, îți spun şi ultimul motiv şi probabil cel mai serios. Nu pot eu să apar în public şi să țin discursuri proaste. «Dragi tovarăşi, stimați tovarăşi, vă rog să-mi permiteți...». Nu pot. Mi-au mai cerut pe la «Scânteia», pe la «România liberă» articole cu alegerile, cu realizările. N-am fost în stare. Mi le-au făcut ei şi am acceptat să mi le semneze cu numele meu. Eu nu sunt capabil de atâta inteligență încât să spun o asemenea prostie. «Dragi tovarăşi, toată stima...». [...] Ca să poți ține un discurs idiot la fiecare ocazie, acelaşi discurs idiot, trebuie să ai un talent înnăscut. Găsiți-vă pe altul. Uite Ivasiuc, uite Breban, uite Titus. Titus e cel mai bun. Dacă n-o fi plecat la vânătoare. He, he, he".

22 octombrie

• În „România liberă" sunt publicate alte documente din arhivele Securității: *Adrian Marino întreține legături cu elemente dușmănoase regimului; Marin Preda considera că numai în afara partidului comunist îşi putea menține independența.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[NOIEMBRIE–DECEMBRIE]

• Apare consistentul nr. dublu (11–12) al revistei „Caiete critice", dedicat „Literaturii române postbelice", cuprinzând o amplă anchetă despre cele mai controversate chestiuni ale perioadei postdecembriste (revizuirile şi limitele lor, ideea „Siberiei spiritului", raportul biografie–operă etc.). ■ Ancheta revistei propune 6 întrebări; le redăm pe scurt: 1. Se poate vorbi, după 1945, despre România ca despre „o Siberie a spiritului"?; 2. Raportul biografie–operă: „Nu este un secret faptul că scriitorul trecut prin totalitarism(e) nu este, de regulă, aproape că am spune: nu poate fi curat ca lacrima. A ne preface că nu-i vedem conformismul şi cedările mai mari sau mai mici nu se poate. Dar nu vi se pare că nu se poate *nici* să ne blocăm într-o atitudine de denunţători ai clasicilor noştri, să ne complacem în atmosfera isterică a unui fel de interminabilă şedinţă de demascare a creatorilor de valori?"; 3. Criteriul etic-estetic („Nu credeţi că (prea) adesea se confundă politica (a o face e unul din drepturile oricărui cetăţean liber) cu *politizarea judecăţii de valoare*? Nu vi se pare primejdioasă renunţarea la cunoscutul principiu lovinescian?"); 4. „Revizuirea valorilor este un proces firesc, organic al literaturii, al conştiinţei sale critice. Fenomenul la care asistăm astăzi este însă cu totul altceva: se încearcă, de către unii, *o forţare aberantă* a acestui proces, un fel de *asalt* dat asupra ierarhiei valorilor, cu scopul, uneori declarat, de a o răsturna, demola, pulveriza – şi nu doar de a o completa şi corija, cum ar fi normal. Câtă literatură alienată şi câtă literatură bună consideraţi că s-a produs în România ultimelor decenii? În ce măsură literatura exilului şi literatura de sertar vor modifica ierarhia de valori existentă până în 1989?"; 5. „Ce a câştigat şi ce a pierdut scriitorul român şi viaţa literară românească după decembrie 1989?"; 6. „Consideraţi că este necesară (şi dacă este necesară, este şi posibilă?) concilierea dintre scriitorii care, ieri, erau împreună şi se opuneau (atât cât puteau şi aşa cum puteau) formelor totalitarismului în cultură, iar azi se contestă în chip brutal sau se ignoră sistematic? Credeţi că mai e posibilă o refacere a comunităţii intelectuale pe baze democratice (între altele respect faţă de opinia celuilalt)?". Redăm în continuare fragmente din aceste intervenţii, în care este amintit Marin Preda: „Şi cu toate acestea, literatura română a rezistat dictaturii. Prin ce mijloace? Aş spune prin mijloace proporţionale. S-a inventat o cămaşă antiglonţ în interiorul căreia s-a dezvoltat o literatură adevărată. Această pavăză a fost diferită de la scriitor la scriitor. Unii s-au folosit de parabolă, de ambiguitatea metaforei şi a ironiei. Din această cauză, poezia a fost mereu în fruntea literaturii adevărate şi implicit a rezistenţei. Într-un fel, poezia e ca muzica: n-ai de unde s-o apuci, merge în toate direcţiile. Mai greu a fost cu proza, care şi ea a reuşit prin câţiva autori să-şi găsească pavăza. Mă gândesc în primul rând la Marin Preda, unul din cei mai mari scriitori români, care a creat *numai* în timpul dictaturilor. La Petru Dumitriu, cel din *Cronică de familie*; la Breban, din unele romane... [...] Avem cazuri dramatice de autori care au rezistat până la un anumit punct şi au cedat presiunilor. Va veni vremea unei analize atente şi nepărtinitoare". Şi finalul, memorabil şi premonitor:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Alții, când n-au mai putut, au plecat. Alții, când n-au mai putut, n-au mai scris. Alții, când n-au mai putut, au murit". (Marin Sorescu); „Judecată politic în 1975, cartea lui Marin Preda [*Delirul*, n.n.] a fost judecată politic și după revoluție, în temeiul unui proces de intenție. Scriitorul voia să ducă romanul până la procesul și execuția lui Antonescu. După scandalul stârnit în jurul cărții, Marin Preda a refuzat să-l ducă mai departe, deoarece se simțea violentat în propriile intenții. Discuția în jurul celei de a doua ediții din *Delirul*, dusă mai ales în jurul revizuirii și adăugirii cărții, nu a precizat nici ce a revizuit nici ce a adăugat autorul. Marin Preda nu a revizuit nimic în *Delirul*, ci a adăugat două inserturi. Deci, ceea ce era de reținut, scriitorul nu și-a modificat textul inițial, n-a dat înapoi, exceptând o scenă priapică, fără caracter politic, cele două adaosuri nu modifică centrul de greutate și de opinie al romanului, care rămân aceleași. Discuția postdecembristă în jurul *Delirului* este un exemplu de falsă problemă sau de discuție politică pe teren literar, cu rezultate impure. Importantă rămâne judecata literară a cărții. *Delirul* face parte dintre cărțile de a doua linie ale scriitorului, așa cum se întâmplă și cu proza lui Liviu Rebreanu sau Eugen Barbu, la care vom găsi romane de primă importanță și altele care se situează sub valoarea acestora. Dar important rămâne să-l citim pe Marin Preda cel din *Moromeții* II, *r*oman mult mai revelator și mai important decât a părut criticii în anul apariției. Pentru a nu mai vorbi de *Intrusul*, carte a cărei exegeză e încă departe de a-i epuiza sensurile și valorile" (Mihai Ungheanu).

„Dar bineînțeles că sunt de acord: literatura română contemporană are nevoie să fie reevaluată, recântărită. *Exact în spiritul în care scrie, de peste șase ani, Gheorghe Grigurcu* – dar pe care domniile voastre, dragi caietcritnici (sau literatornioți) îl acuzați de «demolare», de lèse majesté, de profanare a lui G. Călinescu, Nichita Stănescu, Marin Preda, Sorescu, Vieru... Dacă există cineva care nu îl respectă pe interlocutor (cum? – *în primul rând citindu-l – și citându-l – corect*), apoi aceia sunt domniile voastre, în frunte cu Eugen Simion și Valeriu Cristea (ce șmecher acest Manolescu!: după ce, în primele numere libere ale «României literare», susținea apolitismul, supremația criteriului estetic, polemizând, cu cine?, cu... Eugen Simion, s-a apucat de politică, pentru a-și procura un alibi: el «nu are timp» să se revizuiască. [...] Înțeleg neliniștea caietcritnicilor: ei se tem că literatura română are să rămână fără șefi de clasă, fără comandanți de detașament (de pionieri), fără tovarăși-de-sus, care să repartizeze fiecărui literat locul meritat... [...] E întristător să constați: în cazurile G. Călinescu, Nichita Stănescu, Marin Preda, caietcritnicii apără onoarea «agresaților» [...] în numele valorii estetice – dar oare ce fel de onoare și în numele cărei valori îl repune Eugen Simion pe Dumitriu în locul... părăsit în 1960 (nu cum pretinde Canalia canală, ca să-și prezerve libertatea, ci pentru că se temea de... destalinizare!)? Onorabilă este poziția caietcritnică față de scriitorii morți, care nu se pot apăra – dar față de această stafie drumfărăpulberie? Tot pe Lovinescu au să-l invoce ca să justifice spălarea de căcat și de sânge a ultimului dintre monarhofilii iliescologi, Petru Dumitriu?" (Paul Goma); „Știu, mi se va aminti de *Moromeții*, de *Bietul Ioanide*, de *Cronică de*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

familie, cărți apărute în acel interval [...] ca despre opere care atestă continuitatea, în acel răstimp, a spiritului creator românesc. Dar sunt numai câteva aceste opere, și chiar și ele, citite azi, vădesc, într-o măsură sau alta, preluări ale poncifelor realismului socialist. *Morometii* mai puțin decât celelalte două, dar chiar și ea le cultivă, în profilarea unor personaje schematice, ca Bălosu sau Țugurlan. Că literatura română anterioară lui 1989 ar fi «căzut total» nu cred însă în niciun caz". (Gabriel Dimisianu); „Dacă suntem atenți vedem că furia demolatoare nu i-a ocolit pe Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Cioculescu, Preda, Nichita Stănescu, D.R. Popescu, E. Barbu – și lista «epurărilor» de tip ideologic e mult mai lungă. Toată literatura română contemporană! Ca s-o înlocuim cu ce? Cu cronichete de ziar sau de radio? Cu «opere» care nu au nicio consistență? Se lucrează ca în anii cincizeci, cu *liste* și cu criterii pur ideologice. Capodoperele însă, operele valabile nu țin seama de «criteriile» neodemolatorilor". (Tudor Dumitru Savu); „Capodoperele sunt de căutat fie într-o literatură de preocupare socială plasată în altă epocă (*Morometii*), fie în una ce și-a pus alt fel de probleme: în zona esteticului (Radu Petrescu), a imaginarului (Ștefan Bănulescu), a ontologicului (Nicolae Breban). Bineînțeles, prin natura artei lor poeții au fost avantajați. Nu văd cu ce i-a stânjenit comunismul – în scrisul lor – pe Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu". (Livius Ciocârlie); „*Morometii*, *Bietul Ioanide*, *Nicoară Potcoavă*, *Desculț* (în partea lui substanțială), *Cronica de familie*, *Groapa*, *Glasul* (remarcabila confesiune imaginară a lui Iulian Vesper), un număr din *Biografiile contemporane* (între ele *Proprietatea și posesiunea)* ale lui Petru Dumitriu, *Scrinul negru* (mai puțin romanul actualității), *Lupta cu inerția*... sunt câteva din cărțile bune și chiar capodoperele acestei epoci tragice". [...] „Nu trebuie persiflată, nu trebuie să-i ignorăm, repet, fondul tragic. Atâtea talente s-au irosit, atâta maculatură propagandistică a otrăvit mintea publicului și i-a pervertit gustul, în fine, atâția scriitori eminenți s-au luptat cu cenzura și au fost nevoiți să-i cedeze!... Un coșmar bine reglat «de sus» și bine întreținut «de jos», de la bază (vestitele – între altele – demascări ritualice de la Uniunea Scriitorilor; scriitorii bine plasați în organizația de partid rădeau tot ce se poate rade în materie de literatură evazionistă, intimistă, apolitică etc.). Dar, încă o dată, în acest coșmar au trăit și scriitori care și-au apărat talentul și au reușit să publice cărți pe care le citim și azi cu plăcere. [...] „Ar trebui recitit eseul lui Jaspers din 1946 despre cele *patru culpe* ale poporului german în vremea nazismului pentru a înțelege în ce măsură și cât este vinovat individul care trece printr-un regim totalitar... Acesta-i un proces grav și n-ar trebui lăsat pe seama pamfletarilor, oportuniștilor, fripturiștilor. Ei n-au odihnă și n-au, evident, niciun Dumnezeu. Efectul este că, după o vreme, totul devine confuz și irespirabil. Este ceea ce se întâmplă, azi, în presa noastră culturală. Un șir interminabil de «demascări», incriminări, injurii aduse, de-a valma, scriitorilor. Îndeosebi marilor scriitori. Nu știu cu exactitate, dar, după toate aparențele, Preda și Nichita Stănescu sunt în fruntea listei. Ei sunt contestați, moralmente, și în ultima vreme au început să fie contestați și estetic. [...] Cazul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epocii noastre este elocvent. După 50 de ani de totalitarism de stânga este firesc să recitim cărțile și să vedem ce rămâne din ele. Este, de asemenea, firesc, să analizăm și comportamentul moral al creatorului în vremuri așa de rele... Nu-i nimic de ocultat în această privință. Să ascundem faptul că M. Sadoveanu a scris *Mitrea Cocor* și că acest roman este regretabil din toate punctele de vedere? Că un alt mare scriitor, G. Călinescu, a lăudat pe A. Toma în Aula Academiei? Că M. Beniuc, productiv ca o uzină de detergenți, a scris zece mii de poeme encomiastice și doar o sută de poeme bune? Că tinerii poeți din anii '60 au idealizat și ei «Comuna de aur» și că au publicat poeme de care azi, în mod sigur, se rușinează? Ar fi să negăm evidența... Trebuie scris corect, obiectiv, în spiritul adevărului, ceea ce înseamnă cu *înțelegere* și cu respect pentru talentul încercat, apăsat, asfixiat de barbariile istoriei. [...] Niciodată dl Paul Goma n-o să poată lua locul lui Preda, cum crede dl Ion Simuț, și în vecii vecilor dl Gh. Grigurcu n-o să-i elimine din literatură, cum dorește cu atâta ardoare, pe Nichita Stănescu, G. Călinescu, Arghezi, Sadoveanu, Preda... Și, oricât ar persevera dl S. Damian, n-o să reușească, sper, să revizuiască după gustul lui literatura română postbelică. Ceea ce nu înseamnă că n-are dreptul să încerce. Eu, unul, nu-l împiedic în niciun fel. Dar am dreptul să întâmpin cu scepticism revizuirile sale...". „Literatura scrisă în exil nu răstoarnă, cred, ierarhiile literare existente. Oricum, nu prea mult. Le completează, este adevărat. În ce privește literatura de sertar, ea mi se pare elocventă doar în domeniul memorialistic. Ceea ce nu-i de neglijat" (Eugen Simion).

ABSTRACT

We hereby present comments referring to Marin Preda and his work, mainly regarding his novel *The Moromete Family*, as sixty years are celebrated from its publishing, using excerpts of the four volumes of the *Romanian Literary Chronology – the Post-Communist Period*, coordinator Eugen Simion, the Publishing House of the National Museum of Romanian Literature, 2015 (under printing). A group of researchers up of Bianca Burța-Cernat (publishing coordinator), Lucian Chișu, Oana Soare, Paul Cernat, Andrei Milca and Ion Oprișan participated in the preparation and elaboration of the documentary material.

Key-words: Marin Preda, *The Moromete Family*, literary debates, *Romanian Literary Chronology – the Post-Communist Period.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCIAN BLAGA ŞI CORESPONDENŢII SĂI GERMANI (II)[1]

Mihaela Pappu*

Motto: *Domnul Blaga lasă impresia de nezdruncinat că posedă un ochi miraculos – Si fractus illabatur orbis impavidum ferient ruinae*[2] *– intersecţie a zărilor infinitului coborâte în finitudine.*

Ochi al lumii, te salut!

Când scrutează, „aura privirii" sale dă senzaţia că nu percepe numai suprafaţa lucrurilor, ci că ar îmbrăţişa, într-o viziune primordială, tot ceea ce ţine de «aură» (Contra-exemplu intuitiv la aserţiunea nietzscheeană – „Cum să fie cu putinţă ca, în actul de contemplare a fiinţei, subiectul cunoscător, înzestrat doar cu capacităţile senzoriale ale văzului, să treacă de înţelegerea cauzelor imediate ale stării lucrurilor?"). [*Ernst Kessler către Hugo Marti, datat 3 aprilie 1931*][3]

CERCUL SUABO-SAXON ŞI MAGHIAR[4]

Moderaţia dovedită de Blaga, în contextul etnocentric al perioadei interbelice, face ca intelectualitatea minoritară din România Mare să-l perceapă ca pe un interlocutor valabil, în sens multicultural, eligibil pentru postura de mediator. Drept urmare, opera sa lirică şi creaţia dramatică vor fi traduse în limbile minorităţilor germană şi maghiară, fiind considerate repere de toleranţă supra-naţională.

Încă din 1924, Blaga se va afla printre fondatorii revistei clujene „Cultura", sub direcţia lui S. Puşcariu, redactată în limbile română (redactor responsabil

---

[1] Corespondenţa germană şi maghiară din Fondul „Lucian Blaga" (Muzeul Naţional al Literaturii Române).

* Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Litere; e-mail: vladpappu@yahoo.com.

[2] „Când se sfârtecă globul pământesc, sfărâmăturile sale cad asupra celui neînfricat", Horaţiu, *Carmina*, III, 3, 7, citat în limba latină, în orig., apud ediţia W. Binder (1855), Stuttgart, Hoffmann'sche Verlags-Buchh.

[3] Scrisoarea lui Ernst Kessler către Hugo Marti, aflată în Arhiva familiei Blaga, a fost reprodusă de Dorli Blaga în Blaga-Brediceanu, C. (2008), *Jurnale. 1919; 1936–1939; 1939–1940; 1959–1960*, Blaga, Dorli (ed.), Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 75. Traducerea fragmentelor germane, cu excepţia manuscriselor provenite din Arhiva particulară Blaga, se datorează lui V. Pappu.

[4] J. Neubauer, *Conflicts and Cooperation betweenthe Romanian, Hungarian, and Saxon Literary Elites in Transylvania, 1850–1945*, în Victor Karady V./ Borbála Z. Török (ed.), *Cultural Dimensions of Elite Formation in Transylvania (1770–1950)*, Cluj-Napoca, EDRC Foundation, 2008, p. 166.

RITL, nr. 1–4, p. 159–187, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L. Blaga), franceză (Yves Auger), maghiară (György Kristóf) şi germană (Oskar Netoliczka) – promotoare a interculturalităţii.

Lirica sa este tălmăcită în maghiară de Lajos Aprily şi Zoltán Franyó, în timp ce, la 19 februarie 1924, piesa *Zamolxe* este reprezentată, în premieră absolută, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj (director Eugen Janovics); tot acolo va vedea luminile rampei, în februarie 1940, piesa blagiană *Cruciada copiilor*, în traducerea lui Makkai Laszlo şi Kiss Jenö, regia fiind asigurată de Emeric Kadar[5].

Blaga, traducător la rândul său din lirica maghiară, cum este cazul cu Ady Endre, joacă în mod onest rolul reciprocităţii şi protestează alături de intelectualii maghiari atunci când autorităţile române interzic reprezentarea, în 1923, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, a poemului *Tragedia omului*, de I. Madách, tradus ulterior de O. Goga.

1. Oskar Bárd către Lucian Blaga

Oskar Bárd[6] (1892–1942), pseudonimul lui O. Wettenstein, intelectual evreu de expresie maghiară, medic de profesie, se ilustrează ca traducător al piesei *Zamolxe* (1923).

În egală măsură, va traduce din lirica blagiană, alătur de Lajos Áprily, Berde Mário, Imre Kádár şi Ferenc Szemlér, contribuţiile respective fiind publicate în revista „Erdély Helikon", numerele 42–43 şi 56 din 1930 şi 6, 58 din 1933.

Corespondenţa Bárd–Blaga, existentă în Fondul MLR, este departe de a reflecta dimensiunea relaţiilor intelectuale dintre cei doi.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 235, *datat Galgau* [Gâlgău, jud. Szolnoc-Dăbâca, pe raza actualului jud. Cluj], *12 octombrie 1922. Redactat în limba maghiară.* Ref.

Incompetenţa lingvistică împiedică analiza textului.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 232, *datat Galgau* [Gâlgău], *15 iunie 1923. Redactat în limba germană.* Ref.

Cere veşti despre el şi îi împărtăşeşte întâmplări de dată recentă la care fusese martor.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 234, *datat Galgau* [Gâlgău], *18 iunie 1923. Redactat în limba germană.* Ref. Lucian Baga.

Îi trimite lui Blaga un poem, în limba maghiară, ce îi este dedicat.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 233, *datat Galgau* [Gâlgău], *23 iulie 1923. Redactat în limba germană.* Ref. Georg Trakl.

---

[5] György Gaál, *Conexiuni literare româno-maghiare înainte de 1945*, în *Enciclopedia virtuală din România*, postată pe site-ul www.Transindex-articole tematice, accesat la 04.03.2015; D. Vatamaniuc (1977), *Lucian Blaga. 1895–1961. Biobibliografie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, p. XXXI.

[6] Apud I. Bălu (1995), *Viaţa lui Lucian Blaga*, vol. I, Bucureşti, Editura Libra, 1995, p. 302.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vorbeşte despre o antologie lirică germană şi îi face recomandări de lectură, menţionând lirica expresionistă, cu precădere pe G. Trakl.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 231, *datat Galgau* [Gâlgău], *12 iunie 1930. Redactat în limba germană.* Ref. „Erdély Helikon" Asociaţie culturală), Heinrich Zillich, Târgu Mureş.

Îl pune la curent cu activitatea Asociaţiei culturale „Erdély Helikon", în care, din partea saşilor ardeleni, fusese cooptat şi Heinrich Zillich. Informează că Asociaţia avea o filială şi la Târgu Mureş.

Revista „Erdély Helikon[7]" (1928–1944), tribună a grupării „Helikon", constituită în 1926, din care făceau parte scriitori, poeţi, publicişti şi editori, precum Tamási Áron, Kós Károly, Tabéry Géza, Sipos Domokós, Berde Mário, Bánffy Miklós, promova „transilvanismul", un program estetic şi literar axat pe tradiţionalismul local, fără a vădi în prima fază a existenţei tendinţe separatiste, când cultiva o activitate de „schimburi culturale" intra-regionale; ulterior va fi subordonată intereselor politice budapestane.

2. Egon Horjeth către Lucian Blaga

Egon Horjeth către Lucian Blaga, MLR 19 272, *datat Trei-Scaune, 30 martie 1924. Redactat în limba germană, în alfabet gotic. Mss. ograf.* Ref. Trei-Scaune (jud.).

Îşi propusese să alcătuiască o antologie de lirică românească în limba germană, în acest context rugându-l pe Blaga să aleagă autorii.

Potrivit unei însemnări marginale făcute de Dorli Blaga pe document, Horjeth colabora şi cu Teatrul Naţional din Braşov.

3. Gust Ongyerth către Lucian Blaga

Gust Ongyerth[8] (n. 1897-?), intendent al Teatrului etnic german din Sibiu între 1933 şi 1944, cu stagiuni regulate în oraşele Sibiu, Braşov şi Timişoara.

Gust Ongyerth către Lucian Blaga, MLR 23 383, *datat Sibiu, 29 august 1935*, cu antetul „Teatrul etnic german din România". *Fondat în 1933 de Asociaţia dramatică. Director: Gust Ongyerth. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Sibiu, Teatrul etnic german din România, *Meşterul Manole*, I. Sân-Georgiu, Tudor Muşatescu.

---

[7] „Erdély Helikon", titulatura publicaţiei este un compus, venind de la grecescul „Helikonas", munte din Beoţia, lăcaş al Muzelor şi de la „Erdély", denumirea maghiară pentru Transilvania, apud G. Chiciudean (2010), *Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului (O abordare pe suportul teoriei imaginarului)*, Editura Virtual, p. 12.

[8] M. Stănescu (2008), *Der deutschsprachige Theater in Siebenbürgen / Teatrul de expresie germană din Transilvania* (curs universitar), Cluj-Napoca, Univ. Babeş-Bolyai, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îl roagă să-i trimită textul, în versiune germană al piesei *Meşterul Manole* pentru a fi inclusă în repertoriul teatrului, care, aflat la a treia stagiune, obişnuia să aducă în repertoriul anual câte o piesă românească, în trecut jucându-se comedii de I. Sân-Georgiu şi Tudor Muşatescu. Instituţia teatrală îşi propune să reprezinte şi o piesă „serioasă".

Gust Ongyerth către Lucian Blaga, MLR 23384, *datat Timişoara, 15 aprilie 1937*, cu antetul „Teatrul etnic german din România". *Fondat în 1933 de Asociaţia dramatică. Director: Gust Ongyerth. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Timişoara, Teatrul etnic german din România, Sibiu, Hugo Marti, Nikolaus Habel.

Îl invită pe Blaga la premiera cu spectacolul *Meşterul Manole* – Sibiu, 3 mai 1937, după ce piesa fusese reprezentată pe scena din Timişoara la 21 aprilie 1937, precizând că pentru Actul IV, la insistenţele lui Blaga, s-a adoptat versiunea Marti a piesei.

Scenograful şi regizorul fiind etnici români – precizează corespondentul – au reuşit să-l inspire pe interpretul principal, actorul Nikolaus Habel, prin recrearea atmosferei legendelor româneşti.

Gust Ongyerth către Lucian Blaga, MLR 23385, *datat Sibiu, 8 mai 1937*, cu antetul „Teatrul etnic german din România". *Fondat în 1933 de Asociaţia dramatică. Director: Gust Ongyerth. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Sibiu, Teatrul etnic german din România, *Meşterul Manole*, dna dr. Rottmann.

Îi trimite două comentarii asupra spectacolului de la Sibiu cu piesa *Meşterul Manole*, care demonstrează *buna impresie pe care a făcut-o creaţia D-voastră asupra publicului nostru*. Din distribuţie, se arată, a făcut parte dna dr. Rottmann.

4. Hermann Roth către Lucian Blaga sau „Scrisorile faustice"

Germanistul sas Hermann Roth, ultimul rector al Colegiului „Honterus" din Braşov, este autor al culegerii Roth, H.-Hermnannstadt (1937) „Herz der Heimat. t. Lyrik aus Siebenbürgen" (*Inima patriei. Lirica g.[ermană] din Ardeal*), München, A. Langen/G. Müller,73 p., precum şi co-autor al antologiei „Aus grünen Wäldern weht der Wind. Rumänische Dichtungen übertr. v. Arnold u. Hermann Roth" (*Prin codrii verzi adie vântul. Poezii româneşti traduse de Arnold şi Hermann Roth*), Wien, 1941.

Raporturile epistolare dintre Hermann Roth şi Lucian Blaga sunt prezente în Fondul MLR Blaga – Corespondenţa, cu două pachete înregistrate sub indicativele MLR 20 813/1–29 şi MLR 23 400/1–3. Sub primul indicativ se găseşte un pachet de şase scrisori, cu datări diferite din intervalul 1951–1957, trecut la acelaşi număr de ordine, fiindcă nu a fost valorificat, textul fiind considerat fie ca indescifrabil, fie că scrisorile din compunerea sa au fost expediate în bloc de către corespondent; ultima variantă este însă puţin probabilă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În articolul *Faust şi problema traducerilor*[9], apărut sub titlul *Cum l-am tradus pe Faust*, în „Steaua", nr. 5, mai 1957, Blaga nu-l menţionează, din motive lesne de înţeles, pe H. Roth.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813, MLR 20 813/1 şi MLR 20 813/2, *datare comună* [Sibiu], *12.II–13Mai 1951. Redactate în limba germană, în orig., mss. olograf.* Ref. L. Blaga, Faust, J. W. v. Goethe, Frankfurter Berichtblatt „Goethe-Literatur 1945–1949" (periodic catalogând 700 de titluri din bibliografia referinţelor goetheene).

Vestea că Lucian Blaga lucrează la traducerea poemului *Faust* - în cursul lunii martie a anului 1951 chiar finalizase tălmăcirea *Prologului în cer*[10] – îl determină pe intelectualul sibian Hermann Roth, cunoscut de poet din perioada în care Universitatea Daciei Superioare „Ferdinand I." din Cluj se afla în refugiu la Sibiu, totodată traducător în limba germană al unei antologii din lirica românească, apărută în 1941 la Viena, ce va fi cuprins cu siguranţă şi câteva din poemele sale, să-i adreseze un amplu ciclu de misive (29 de file), prin care îşi manifestă acordul de a-i pune la dispoziţie o bună parte din literatura secundară germană referitoare la Goethe (anul cultural 1949 marcase bicentenarul naşterii titanului de la Weimar), precum şi de a-i prezenta ultimul stadiu al cercetării în ceea ce priveşte exegeza goetheeană.

Interesant pentru poietica versiunii româneşti a capodoperei lui Goethe rămâne faptul că o parte dintre lucrările recomandate de Roth se aflau în posesia sa, fiind, prin urmare, accesibile lui Blaga. Nu se cunosc detalii despre efectiva utilizare de către poet a preţioaselor izvoare interpretative, dacă le-a procurat de la corespondent sau s-a bazat pentru documentare numai pe sintezele mai vechi aflate în biblioteca Universităţii clujene. În orice caz, ambii intelectuali parcurgând un moment de acută jenă financiară, cu greu se poate presupune că Blaga şi-ar fi permis să achiziţioneze din cărţile recomandate, deşi Roth era dispus să le cedeze la preţuri derizorii. De exemplu, Ediţia integrală Cotta 1858, 18 tomuri, pentru 12.000 lei, costul per volum ajungând aproape la preţul unei cutii de chibrituri. La fel era cazul primei versiuni a poemului, denumit convenţional *Urfaust* (1775), manuscris descoperit şi editat în 1881 la Leipzig de către Casa F.A. Brockhaus.

Roth îi mai sugerează lui Blaga, printre multe alte opuri, să consulte două exegeze faustice de ultimă oră (în 1951), anume G. Witkowski (1950), *Kommentar zu Goethes Faust* (*Comentarii la «Faust» de Goethe*), Schauenburg, precum şi lucrarea *Goethes **Faust** hrg. u. erläutert von Prof. Dr. E. Trünz* (*«Faust»-ul goetheean editat şi glosat de Prof. Dr. E. Trünz),* Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1950.

---

[9] Articol reprodus în L. Blaga (1972*), Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*, Blaga, D./Nicolau, P.(ed.), G. Gană, (pref.), Bucureşti, Editura Minerva, p. 113–125.

[10] Apud D. Vatamaniuc (1977), *op. cit.*, p. XLVII.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813/3, ***datat*** **[Sibiu],** ***18. II. 195*** **[cifră ştearsă].** ***Redactat în limba germană, în orig., mss. ologr.*** **Ref. Harald Krassner, G.F. Daumer, Biblioteca Dacia, Erwin Laath.**

Prin filologul Harald Krassner – traducătorul romanului *Baltagul*[11] – Blaga îi semnalează nevoia de a recurge la „tezaurul peren" (*ewiger Vorrat*) al liricii germane, H. Roth recomandându-i să consulte fondul Bibliotecii Dacia, denumită în epocă Biblioteca Institutului pentru relaţii cu străinătatea, unde va găsi cu siguranţă ediţia Erwin Laath a *Antologiei poeziei germane de la origini până în prezent* ş.a.

Blaga insista să găsească un volum din lirica filosofului pietist Georg Friedrich Daumer (1800–1875) – autor al lucrării *Religion des neuen Weltalters* (*Religia noii ere*), Hamburg, 1850, unde pledează pentru „o religie a iubirii şi păcii", concepţie transistorică criticată la vremea apariţiei de Marx şi Engels –, în special două poeme pe care H. Roth i le copiază în misiva de faţă, având grijă să le dactilografieze.

Se naşte ipoteza după care Blaga l-ar fi interpretat pe Goethe în cheie pietistă, ceea ce înseamnă că ar fi fost înclinat să creadă că omului îi este cu putinţă să treacă de „cenzura transcendentă" şi să stabilească o legătură directă şi personală cu divinitatea fără intermedierea Bisericii, dar apare, totodată, şi certitudinea că a utilizat conceptele de bază ale doctrinei pentru a se inspira – cel puţin la nivel metaforic – în redactarea articolului *Rânduri pentru pace*, apărut în numărul pe decembrie 1954 al revistei „Steaua"[12].

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813/4 şi MLR 20 813/5, ***datat Hermannstadt*** **[Sibiu]** ***am 26. Juni*** **[iunie]** ***1951. Redactat în limba germană, în orig., mss. ologr.*** **Ref. Data de naştere a lui Hermann Roth – 23 iulie 1891, Wiktor Janos**:

Conţine câteva aluzii la situaţia corespondentului care – la 23 iulie 1951 urma să împlinească şaizeci de ani – spera să apuce împlinirea vârstei respective cu condiţia *„să nu-şi devore toate resursele sufleteşti"*.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813/6, ***datat*** **[Sibiu]** ***25. November*** **[noiembrie]** ***1953. Redactat în limba germană, în orig., mss. ologr.*** **Ref.** ***Faust*****, stadiul traducerii:**

Primeşte prin intermediul lui Wiktor Janos, care venise de la Cluj, informaţia că Blaga tradusese până în acel moment 4.500 de versuri, ajungând cu lucrul la scena „Temniţei" şi îl întreabă pe poet ce părţi i s-au părut mai dificil de redat în limba română.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20813/7–9, ***datat*** **[Sibiu]** ***8/XI*****[neclar]** ***1953. Redactat în limba germană, în orig., mss. ologr.*** **Ref. Grigore Alexandrescu,** ***Privighetoarea şi măgarul*** **(fabulă):**

[11] Apărut sub titlul M. Sadoveanu (1967), *Nechifor Lipans Weib*, Deutsch von Harald Krassner, Bukarest, Literaturverlag.

[12] Apud D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. XLVIII.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Corespondentul îi împărtăşeşte lui Blaga câteva detalii asupra situaţiei personale, faptul că îşi câştigă existenţa ca salahor la un depozit de lemne, plătit cu 210 lei pe zi. De asemenea, îi cere părerea asupra transpunerii proprii în germană a fabulei *Privighetoarea şi măgarul*, anexată la epistolă.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20813/10–29, *datat Hermannstadt* [Sibiu] *am 16.VIII.1957. Redactat în limba germană, în orig., mss. ograf şi dactilogramă.* Ref. apariţia volumului cu versiunea în limba germană a *Fabulelor* lui Gr. Alexandrescu, Valeriu Bologa, Ion Fischer, „Gazeta literară":

Îl anunţă pe Blaga că, după o strădanie de trei ani, a reuşit să publice tălmăcirea germană a *Fabulelor* lui Gr. Alexandrescu[13] şi îi trimite volumul respectiv, cu rugămintea de a-l convinge pe Valeriu Bologa să scrie o cronică a traducerii, H. Roth arătându-se dezamăgit de modul cum a fost întâmpinată cartea sa în revista „Gazeta literară", unde apăruse o notă sub semnătura lui I. Fischer. Totodată, face cunoscută intenţia de a da o versiune germană şi *Ţiganiadei* lui I. Budai-Deleanu. Anexează o lungă listă, în parte dactilografiată, a noilor apariţii din literatura germană (poezie, proză, eseu), rugându-l pe Blaga să-l anunţe care dintre titluri, după părerea sa, ar avea mai multe şanse să fie acceptat de către editurile româneşti.

Într-o ultimă misivă (**Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 23400/1–3, *datat Hermannstadt* [Sibiu] *am 1.II.1958***), H. Roth evocă în mod favorabil observaţiile făcute de Elisabeth Axmann în cotidianul „Neuer Weg", numărul din iunie 1957, asupra versiunii blagiene a poemului *Faust* – „*stilul major, dar atât de original*" (*von ebenso eigener wie grosser Art*), după cum se exprima recenzenta –, contrapusă versiunii Ion Iordan (Immanuel Weissglas), „simplu exerciţiu veleitar" şi „pronunţat literaturizant" (H. Roth).

În continuare, corespondentul se arată preocupat să-i demonstreze lui Blaga că Eminescu este traductibil în germană cu condiţia să te menţii în pragul autenticului şi dă numeroase mostre de versificaţie germană după poeziile *Mai am un singur dor*, *Sara pe deal*, *Trecut-au anii* etc. Recunoaşte că frecventarea lui Emil Cioran şi Mircea Eliade i-au deschis apetenţa pentru receptarea lui Eminescu.

În ceea ce priveşte propriul său volum, Gr. Alexandrescu pare destul de împăcat cu cronica lui Valeriu Bologa, căruia intenţionează să-i trimită totuşi un text de „autocritică şi de auto-afirmare", însă insistă pe lângă Blaga să-l capaciteze şi pe rectorul C. Daicoviciu pentru ca traducerea sa să fie semnalată şi în presa literară clujeană.

[13] Titlul exact este: Grigore Alexandrescu, *Episteln. Satiren. Fabeln*, Ins Deutsche übertragen von Hermann Roth; mit einem Vorwort von Ion Roman, Bukarest, Staatsverlag für Kunst und Literatur, 1957, 131 S.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5. Erwin Wittstock către Lucian Blaga

Erwin Wittstock (1899–1962), scriitor şi publicist saxon, redactor între anii 1929 şi 1930 la „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt"[14] („Cotidianul transilvănean german").

Erwin Wittstock către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Oraşul Stalin* [Braşov], *17 august 1956. Redactat în limba germană. mss. ologr.* Ref. Oraşul Stalin, O. W. Cisek, Vulcan.

Îi spune că l-a căutat pe O.W. Cisek în localitatea Vulcan, dar nu l-a găsit.

Erwin Wittstock către Lucian Blaga, MLR 19 236, *datat Oraşul Stalin* [Braşov], *12 ianuarie 1957. Redactat în limba germană. mss. ologr.* Ref. Oraşul Stalin, Ardeal, Harald Krassner, Hermann Roth, Colegiului „Honterus", Braşov.

Îi face urări de An Nou şi îi dă veşti despre scriitorii de expresie germană din Ardeal, cum ar fi Harald Krassner sau Hermann Roth, cu care a comentat performanţele liricii blagiene.

6. Heinrich Zillich către Lucian Blaga

Heinrich Zillich[15] (1898–1988), scriitor saxon din Ardeal, emigrat în Germania (1936), contestat actualmente pentru rolul jucat în perioada celui de-al treilea Reich.

Înfiinţează la Braşov, în 1924, împreună cu Gust Ongyerth, săptămânalul „Klingsor", unde vor apărea poeme blagiene, în tălmăcirea sa şi a lui Harald Krassner.

Heinrich Zillich către Lucian Blaga, MLR 19 273, *datat Braşov, 3 martie 1926,* cu antetul revistei „Klingsor". *Redactat în limba germană.* Ref. „Klingsor", Claudius Miron Işfan.

Îl roagă să-i trimită patru-cinci poeme, pentru a se încerca tălmăcirea lor în germană şi a fi publicate în revistă. Traducătorul [reiese din *post-scriptum*] ar fi fost Claudius Miron Işfan.

Heinrich Zillich către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Braşov, 20 octombrie 1928. Redactat în limba germană. Dactilogramă.* Ref. Ardeal, „Klingsor" (revista), Heinrich Zillich.

Îi propune lui Blaga să se asocieze iniţiativei sale de cunoaştere reciprocă a spiritualităţii româneşti şi a acelei germane din Ardeal. Îl anunţă că i-a pus la dispoziţie numărul din revista „Klingsor", în care apăruse grupajul liric blagian în versiune germană. *„Primiţi această revistă ca pe un omagiu din patria*

[14] Publicaţie a comunităţii germane, fondată la 1868.

[15] Bio. Heinrich Zillich, apud *Dossier H. Zillich* în *Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik (Hjs).*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dumneavoastră." P.S. (olograf): traducătorul poeziilor reiese că era chiar autorul misivei, H. Zillich.

Este o tentativă de raliere a lui Blaga la „transilvanism", program de regionalizare culturală, pe care gruparea saxonă de la „Klingsor" îl promova din 1926, în concertare cu Asociaţia culturală maghiară „Helikon".

Heinrich Zillich către Lucian Blaga, MLR 23 443, *datat Dachau-Günding, 27 octombrie 1936. Redactat în limba germană. Mss. olograf.* Ref. Dachau-Günding, Heinrich Zillich, *Zwischen Grenzen und Zeiten* (roman), A. Langen/ G. Müller (ed.).

Îi mulţumeşte lui Blaga pentru expedierea unei cronici semnate de Richard Hohlbaum la noul roman al lui Zillich. Face o scurtă prezentare a cărţii respective, fără a preciza titlul [Zillich, H. (1936), *Zwischen Grenzen und Zeiten* (*Între hotare şi epoci*) / *Roman*, München, A. Langen/ G. Müller Verlag].

B. RELAŢIILE CU FORMATORII DE OPINIE

Raporturile lui Blaga cu mediul jurnalistic, precum şi cu persoanele întâlnite în cadru profesional sunt conjuncturale, însă frecvente, mai ales în cursul carierei sale diplomatice, când îmbracă forma unor îndatoriri de serviciu. În *Jurnalele* sale, soţia sa Cornelia va consemna faptul că, pe durata mandatului la Legaţia din Viena, era zilnic „asaltat" de zeci de persoane, în căutare de intervenţii şi favoruri.

Corespondenţa redactată în limba germană menţionează şi cazuri de excepţie, când mesajele îl privesc pe Blaga personal sau se referă la promovarea operei sale în spaţiul respectiv, cum sunt cele câteva scrisori privind eventualitatea ca dramaturgia blagiană să fie montată la *Burgtheater*-ul din Viena.

Germania

1. Archiv für Geschichte der Philosophie [Arthur Stein] către Lucian Blaga

Arthur Stein era, din 1924, editorul publicaţiei plurilingve, redactată în limbile germană, franceză, engleză şi italiană, „Arhiva de istoria filosofiei"[16], preluată de la tatăl său, Ludwig, care o înfiinţase în anul 1886 la Berlin, în colaborare cu gânditori de marcă, precum Wilhelm Dilthey, Paul Natorp ş.a. După dobândirea în 1893 a cetăţeniei elveţiene, L. Stein va muta redacţia la Berna.

Până în 1932, la încetarea apariţiei, Blaga va apuca să contribuie aici cu note despre filosofia românească contemporană, va semnala importanţa publicaţiei în

[16] Fişa „Ludwig Stein", autor: Markus Zürcher, în *Historisches Lexikon der Schweiz*, Basel, Schwabe, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de filosofie" de la Bucureşti, va consulta şi extrage materiale de interes, cum a fost cazul cu studiul despre filosoful eleat Zenon.

Deşi preponderent de natură oficială, corespondenţa, odată cu trecerea timpului, îşi personalizează formatul – mesajul dactilografiat cedează locul manuscrisului olograf –, când Stein intervine, din raţiuni de solidaritate umană şi intelectuală, în favoarea filosofului R. Kröner, silit să părăsească Germania nazistă.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., *nedatat, nesemnat,* „Archiv für Geschichte der Philosophie" [antet]. *Redactat în limba germană. Dactilogramă.* Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie", Wilhelm Dilthey, Arthur Stein, Eduard Spranger, Heinrich Rickert, Ernst Cassirer.

Circulară redacţională, prin care se face cunoscut că printre fondatorii arhivelor s-a numărat şi W. Dilthey, la 1887. La preluarea publicaţiei de către dr. doc. Arthur Stein (în 1924) – se mai subliniază – sunt prevăzute alte centre de interes şi un alt format, relevate în această scriere programatică, precum şi o listă a colaboratorilor (comitet redacţional), din care fac parte filosofii Eduard Spranger, Heinrich Rickert sau Ernst Cassirer.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 259, *datat Berna, 16 decembrie 1930. Redactat în limba germană.* Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie".

Îi trimite un exemplar din „Archiv für Geschichte der Philosophie" şi îi face oferta de a colabora cu articole de filosofie românească, menţionând termene de predare ale materialelor pentru numerele lunare, cu instrucţiuni de introducere a autorului.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 254, *datat Berna, 5 ianuarie 1931. Redactat în limba germană.* Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie".

Îi semnalează lui Blaga faptul că *Nota* sa a apărut în „Archiv für Geschichte der Philosophie", vol. XXXIX/1929–1930.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 1 februarie 1931. Redactat în limba germană.* Ref. Arthur Stein, „Arhiva de istorie a filosofiei", Bronislav Petrovics, *Dovezile lui Zenon că nu există mişcare* (disertaţie).

Urmare a unei solicitări din partea lui Blaga, A. Stein îi trimite o sursă bibliografică, apărută în „Arhiva de istorie a filosofiei", vol. XX (1907, p. 56–80), şi anume disertaţia lui Bronislav Petrovics, cu titlul *Dovezile lui Zenon că nu există mişcare.*

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 253, *datat Berna, 8 martie 1931. Redactat în limba germană.* Ref. „Revista de filosofie", Lucian Blaga.

Îi mulţumeşte pentru exemplarul din „Revista de filosofie", trimis de Blaga.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 16 iunie 1931. Redactat în limba germană.* Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie", Esperanto.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îi mulţumeşte pentru articolul despre Arhiva de istorie a filosofiei, publicat în ţară, fiind flatat de unele expresii, cum ar fi „erudit cercetător" sau „excelent organizator", pe care le înţelege făcând apel la *Esperanto* şi îl roagă să trimită un exemplar din publicaţia românească redacţiei periodicului „Archiv für Geschichte der Philosophie".

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 262, *datat Berna, 16 noiembrie 1931. Redactat în limba germană.* Ref.

Instrucţiuni privind conţinutul colaborărilor, criterii de selecţie (*numai material despre cărţi ieşite din comun şi într-adevăr valoroase, despre cărţi de filosofie numai câteva rânduri*), în timp ce pentru publicaţii importante de profil, o jumătate de pagină, pentru a da putinţă editorului să introducă materialul, astfel rezumat, în volume anuale de sinteză.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 263, *datat Berna, 12 ianuarie 1932. Redactat în limba germană.* Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie".

Prin circulara respectivă, colaboratorii periodicului „Archiv für Geschichte der Philosophie", sunt informaţi că, după apariţia volumului anual de sinteze nr. 41, la finele anului 1932, se va sista editarea arhivelor, aceştia fiind rugaţi să contribuie la acest ultim număr, pentru a conserva tradiţionala pluralitate de opinii.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 21 iunie 1932.* [Antet] „Archiv für Geschichte der Philosophie" [„Arhiva de istoria filosofiei"]. *Redactat în limba germană. Dactilogramă.* Ref. Arthur Stein, Burgdorf, Berna (cantonul).

Scrisoare-circulară a lui A. Stein, prin care anunţă noua adresă a redacţiei, la care adaugă, în text olograf, spre ştiinţa lui Blaga, că a obţinut postul de profesor de gimnaziu în localitatea Burgdorf (cantonul Berna).

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 255, *datat Burgdorf, 14 august 1933. Redactat în limba germană.* Ref. Richard Kröner, *De la Kant la Hegel*, Germania nazistă, „Logos", Asociaţia Internaţională „Hegel".

Se interesează la Blaga dacă prof. Richard Kröner, autorul lucrării *De la Kant la Hegel*, care, datorită originii sale neariene pierduse în Germania nazistă dreptul de a profesa, ar avea poate şanse să găsească o catedră în România. A. Stein detaliază situaţia lui Kröner, adăugând că acesta este redactor la revista „Logos" şi preşedinte al Asociaţiei Internaţionale „Hegel".

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 252, *datat Burgdorf, 25 august 1933. Redactat în limba germană.* Ref. Cornelia Blaga, România.

Se referă la maladia de care suferea Cornelia Blaga, trăgând nădejdea ca poetul să-şi găsească alinare în filosofie. Îşi amână proiectata vizită în România.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 9 ianuarie 1934. Redactat în limba germană.* Ref. Richard Kröner, „Logos", Lucian Blaga.

Îi comunică faptul că prof. Kröner, editorul revistei „Logos", ar găzdui cu plăcere un eseu al lui Blaga, în caz că se potriveşte profilului publicaţiei şi în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

funcție de spațiul editorial disponibil. Îl anunță că a trimis eseul personal prof. Kröner, pentru a grăbi publicarea lui.

2. I.M. Eucken către Lucian Blaga

Periodicul „Die Tatwelt. Revistă de înnoire a vieții spirituale", înființat la Jena în 1924 de către filosoful german Rudolf Eucken[17] (1846–1926), laureat al Premiului Nobel pentru Literatură (1908), a fost tribuna de idei a Asociației Eucken (1919), ce preconiza un proiect neo-idealist de „cultură protestantă".

Corespondenții lui Blaga sunt I.M. Eucken, văduva filosofului – care, alături de fiu, economistul Walter Eucken, va dirija asociația și revista până la desființarea ei, în 1944 – și V. Von Hagen, prim-vicepreședinte.

Poetul va publica aici versiunea germană a articolului *Metafizica Agiei Sofia*, apărut inițial în „Gândirea", 1934, sub titlul *Agia Sofia* și va participa la colocviile Asociației care, din 1940, este nevoită să-și restrângă activitatea.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 8 iunie 1935,* cu antetul „Die Tatwelt" *Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Jena, „Die Tatwelt", Rudolf Eucken, I.M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Este întrebat dacă se poate conta pe contribuția sa, pentru a fi publicată în „Caietele Tatwelt", 4/1935, numărul fiind consacrat problematicii filosofiei dreptului.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 10 iulie 1935,* cu antetul „Die Tatwelt". *Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Jena, „Die Tatwelt", Rudolf Eucken, I. M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt, Lucian Blaga, *Metafizica Hagiei Sofia.*

Confirmă intrarea articolului semnat de Blaga, intitulat *Metafizica Agiei Sofia.*

Este vorba de versiunea germană a materialului *Agia Sofia*, apărut în „Gândirea", 1934.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Grindelwald, 11 septembrie 1935,* cu antetul „Die Tatwelt". *Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Grindelwald, „Die Tatwelt", Rudolf Eucken, I. M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Îl anunță că apariția articolului său a fost semnalată în nr. 3 al „Caietelor Tatwelt". În caz că se hotărăște să-l traducă singur în germană, se speră ca textul

[17] Th. Raeber, art. *Eucken, Rudolf Christoph*, în „Neue Deutsche Biographie", vol. 4, Berlin, Duncker & Humblot, 1959, p. 670–672.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rezultat să vădească *o bună limbă germană, pe înțelesul tuturor*, făcându-se precizarea că, în cazul autorilor străini, traducerea în germană se face, de obicei, în colaborare.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 8 februarie 1936,* cu antetul „Die Tatwelt". *Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Jena, „Die Tatwelt", Rudolf Eucken, I.M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Confirmă primirea corecturilor la articolul lui Blaga, urmând să-i fie remis și rezumatul în engleză al contribuției, în vederea efectuării corecturilor.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 11 septembrie 1936,* cu antetul „Die Tatwelt". *Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Jena, „Die Tatwelt", Rudolf Eucken, I.M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Dorește o confirmare din partea lui Blaga a primirii numărului din revista „Die Tatwelt", în care îi apăruse un articol.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 18 noiembrie 1940,* cu antetul „Rudolf Eucken-Haus". [Fundația memorială R. Eucken]. *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Jena, „Rudolf Eucken-Haus", „Die Tatwelt".

Îl roagă să-i trimită intervenția sa de la sesiunea din 16 septembrie 1936, ținută sub egida Asociației „R. Eucken", pentru a putea fi publicată în volumul pe anul 1940 al periodicului editat de aceasta, „Die Tatwelt".

Cu acest prilej, îi face cunoscut faptul că sediul principal al Fundației va rămâne închis până în ianuarie 1941, din cauza dificultăților de aprovizionare cu cărbuni.

3. V. von Hagen [prim-vicepreședinte al Asociației „Rudolf Eucken"] **către Lucian Blaga.**

V. von Hagen [prim-vicepreședinte al Asociației „Rudolf Eucken"] către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 24 septembrie 1936. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Jena, Asociația „Rudolf Eucken".

Îi mulțumește pentru acordul de a participa la sesiunea din 16 septembrie 1936, ținută sub egida Asociației „Rudolf Eucken", cu tema generală „Creația întru spirit", prilejuită de împlinirea a nouă decenii de la naștere și a zece ani de la moartea lui Rudolf Eucken. Este rugat să ia cuvântul în cadrul sesiunii.

V. von Hagen [prim-vicepreședinte al Asociației „Rudolf Eucken"] către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Jena, 12 mai 1937,* cu antetul „Rectorului Universității «Fr. Schiller» din Jena". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Universitatea „Fr. Schiller" din Jena, Karl Friedrich von Weizsäcker.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îl invită oficial la simpozionul cu tema „Este posibilă o unitate sistematică a ştiinţei în epoca contemporană?" şi îi trimite programul expunerilor. Printre participanţi, îl aminteşte pe dr. Karl Friedrich von Weizsäcker, secretar de stat la Auswärtiges Amt (Ministerul de Externe) al *Reich*-ului.

4. W. Seyferth către Lucian Blaga

W. Seyferth către Lucian Blaga, MLR 23404, *datat Berlin, 14 octombrie 1957. Redactat în limba germană, mss. olograf.* Ref. Berlin, Grădiştea Muncelului.

După o expediţie prin cetăţile dacice, Seyferth îi trimite câteva instantanee luate la Grădiştea şi promite să îi expedieze un studiu despre antichitatea dacică.

Austria

1. Marie Baumgartner către Lucian Blaga

Marie Baumgartner către Lucian Blaga, MLR 23 281, *datat Viena, 19 septembrie 1935. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Viena, „Curentul".

Secretara Legaţiei îl felicită pentru un articol din „Curentul", în care este elogiat.

Îl ţine la curent cu chestiunile de serviciu.

2. Buner către Lucian Blaga

Buner către Lucian Blaga, MLR 23 444, *datat Viena, 22 noiembrie, s.a. Redactat în limba germană, mss. olograf.* Ref. Viena, Ministerul Român al Afacerilor Străine (MAS), Carol II.

Din conţinut se poate deduce că datarea poate fi împinsă în anul 1936, an în care Victor Antonescu îl înlocuieşte pe N. Titulescu în fruntea diplomaţiei române. La 17 noiembrie 1936[18], Caius Brediceanu este revocat din funcţia de ministru al României la Viena, ocupată din 1929 şi înlocuit cu G. Gurănescu, care concediază vechiul personal al reprezentanţei diplomatice, sub pretextul că ar fi fost „titulescian". Blaga nu scapă nici el de această măsură, fiind nevoit să-şi ceară transferul la Berna, unde este încadrat începând cu 1 februarie 1937.

Corespondentul, documentarist-arhivar la Legaţia Regală Română din Viena i se plânge lui Blaga că noua echipă doreşte să-l concedieze, deşi munca lui de ordonare şi copiere a întregii arhive politice a misiunii diplomatice, începând cu

[18] Cf. *Însemnări din 17 noiembrie 1936*, în Blaga-Brediceanu, Cornelia, *Jurnale*, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1866, era departe de a fi fost încheiată. Nu există un înlocuitor capabil să-i continue munca, consideră corespondentul. Îl roagă pe Blaga să explice conducerii MAS situaţia care s-ar crea prin concedierea sa, copierea acestor arhive fiind o însărcinare expresă din partea Regelui.

3. Kauerics [în numele titularului H. Röbbeling] către Caius Brediceanu, MLR s.n., *datat Viena, 7 iulie 1932*, cu antetul „Burgtheater. Direcţiunea". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Viena, Burgtheater, Hermann Röbbeling, Lucian Blaga, Olga Brediceanu, Tekir-Ghiol, Dorli Blaga.

Ministrul român la Viena este invitat, din însărcinarea directorului de la Burgtheater, Hermann Röbbeling, să vină la o discuţie privind includerea în repertoriul instituţiei teatrale a unei piese de L. Blaga.

Pe verso există o notă scrisă de C. Brediceanu: „*Dl. L.*[ucian] Ad arta *îmbrăţişări* Caius – Olga [Brediceanu, fiica sa] merge la Tekir-Ghiol".

Adnotarea lui Dorli Blaga: „Nota lui C. Brediceanu, ministrul României la Viena, cumnat cu L. Blaga".

Nu se cunoaşte faptul dacă C. Brediceanu a onorat invitaţia, cert este că Burgtheater din Viena nu a montat nicio creaţie dramatică blagiană.

4. Lyonel Dunin către Lucian Blaga

Aflat la Berna, în calitate de consilier de presă al Legaţiei Regale Române, L. Blaga este abordat de anglistul Lyonel Dunin, cetăţean austriac, fost ofiţer în armata austro-ungară, staţionat în România pe timpul ocupaţiei din Primul Război Mondial, care îi împărtăşeşte simpatia sa faţă de cauza românilor, faptul că doreşte să întreprindă o vizită de studii în ţară, precum şi intenţia ca, prin scrierile sale, să contribuie la promovarea imaginii României în lumea anglo-saxonă.

În Raportul nr. 24 din 9 februarie 1937[19], înaintat de L. Blaga lui Raoul Anastasiu, titularul Direcţiei Presă şi Informaţii din cadrul Ministerului român al Afacerilor Străine (MAS), consemnează: *Mi-a făcut impresie bună, mai ales că nu venea ca solicitator de subvenţii* [...] *Cartea pe care vrea să o scrie va fi de beletristică, va scrie şi despre dinastie în chip simpatic, prezentând pe Rege ca pe un om de „tip Renaştere". Am crezut de datoria mea să-l primesc cu căldură şi să-i dau recomandările necesare. Chiar dacă ar fi un răuvoitor, cred că mai mult câştigăm primindu-l cu bunăvoinţă decât arătându-i neîncredere. Poate D-voastră îl veţi putea descoase puţin, când se va prezenta la Direcţia Presei.*

După ce obţine un bilet gratuit de călătorie pe ruta Budapesta–Bucureşti, L. Dunin va zăbovi aproape o lună în Cluj, mai ales că sejurul este achitat din fondurile

[19] P. Ţugui, *op. cit.*, I, p. 163–164.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Universității Daciei Superioare „Ferdinand I". În scrisoarea de introducere către R. Anastasiu, alcătuită de Sextil Pușcariu la 3 martie 1937, se adaugă că L. Dunin va depune la Direcția Presei date despre activitatea sa, făcându-se precizarea că acesta este colaborator la publicațiile vieneze „Der Morgen" și „Der Tag", la Editura „Ullstein u. Mosse" din Berlin, traducător din engleză și franceză, îngrijitor de ediții la Casele „Paul Zolnay", Viena–Berlin, „Gustav Kiepenheuer" și „Horen-Verlag" din Berlin, precum și prefațator al unei „mari lucrări populare" [*Sex and Life*], datorate gerontologului Eugen Steinach (1861–1945) din Viena, la „Viking Press Inc.", New-York.

La sugestia lui Dunin, Blaga va adresa la 26 ianuarie 1937 o scrisoare lui N. Iorga, în care îl recomandă pe publicistul austriac drept reprezentant pentru Europa Centrală a caselor editoriale „Viking Press Inc.", New York și „Victor Gollancz Ltd." din Londra, *care s-a gândit să preia* în vederea publicării, în traducere engleză, o istorie a românilor, respectiv o variantă prescurtată a versiunii germane a lucrării Jorga, N. (1905), *Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seiner Staatsbildungen* (*Istoria poporului român în cadrul formațiunilor sale statale*), Gotha, Friedrich Andres Perthes Aktiengesellschaft. Proiectul nu s-a materializat, în parte și datorită opoziției lui C.C. Giurescu, așa cum reiese din scrisoarea lui Dunin către Blaga (MLR 23 326), datat 8 mai 1937.

Cele patru documente epistolare se constituie într-o semnificativă radiografie a epocii, pe care un aventurier intreprid a reușit să o redea în puține tușe, într-o reușită infiltrare printre elitele culturale și politice românești ale vremii, dovadă a derutei ce domina viața politică în timpul guvernării Cabinetului Gh. Tătărescu. Lipsa unei viziuni coerente în politica externă face ca autoritățile române să se agațe de orice oportunitate propagandistică care să compenseze reculul statului pe plan internațional, diplomația neputând suplini, totuși, absența unei strategii de promovare a imaginii și incertitudinile legate de perspectiva aliaților. De aceste carențe va profita Dunin pentru a-și duce la capăt misiunea, nu fără a transmite anumite învățăminte și adevăruri dureroase despre realitatea autohtonă către autoritățile paralizate în imobilism și lipsă de inițiativă.

Prezentele date biografice pentru Lyonel Dunin au fost extrase din lucrarea P. Țugui (ed.), *Lucian Blaga. Din activitatea diplomatică: Rapoarte, articole, scrisori, telegrame (1927–1938)*, vol. III, cap. *Rapoarte și scrisori cu caracter cultural. Viena–Berna. Martie 1935 – mai 1937*, p. 354 sqq, București, Editura Eminescu, 1995, precum și din articolul *15 scriitori români în dialog cu N. Iorga*, semnat de Barbu Theodorescu în „Manuscriptum", nr. 3(4), 1971, p. 19.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 323, *datat Wien* [Viena] *III, Reinsnerstrasse 18, 10 februarie 1937, redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. România, Viena, Episcopia Bihor–București.

Se recomandă ca scriitor, angajat de un grup editorial american neprecizat, să elaboreze un studiu despre România. Dorea să se documenteze la fața locului. După demersuri infructuoase pe lângă alți diplomați români de la Viena, apelează

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi la Blaga, pentru a-i înlesni procurarea unor bilete de tren pe ruta Episcopia Bihor-Bucureşti.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 324, *datat Cluj, Hotel Astoria, 28 februarie 1937, redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Cluj, Silviu Dragomir, Ion Chinezu, Sextil Puşcariu, I. Drăganu, Coriolan Petran, Romulus Vuia, Ion Muşlea, Ion Lupaş.

Îi mulţumeşte lui Blaga pentru intervenţia reuşită, scrisoarea binevoitoare şi contactele pe care i le-a facilitat la Cluj cu Silviu Dragomir, Ion Chinezu, Sextil Puşcariu, I. Drăganu, Coriolan Petranu, Romulus Vuia, Ion Muşlea, Ion Lupaş. Îşi exprimă admiraţia faţă de lumea românească şi doreşte să ia contact cu toate zonele ţării.

L. Dunin precizează că, pe lângă strângerea unui material documentar pentru un roman cu acţiunea în România, se simte inspirat să redacteze şi un jurnal de călătorie.

Îl roagă pe Blaga să ia legătura cu directorul R. Anastasiu din Ministerul Afacerilor Străine pentru a pune la punct detaliile călătoriei.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 325, *datat Bucureşti, Hotel Splendid, 2 aprilie 1937, redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Bucureşti, Hotel Splendid, N. Iorga, N. Crainic, Al. Busuioceanu, Raoul Anastasiu, Mircea Eliade, Ion Pillat, V. I. Popa, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Emanoil Bucuţa, Ş. Cioculescu, V. Eftimiu, L. Rebreanu, D. Gusti, Al. Rosetti, O. Goga, Ion Sân-Giorgiu, Gh. Brătianu, Ion Mihalache, Iuliu Maniu, Stelian Popescu, Nae Ionescu, Mihail Manoilescu, C. Vişoianu, N. Titulescu, Sabin Manuilă, Serge Dimitriu, I. M. Sadoveanu, S. Puşcariu, S. Dragomir, I. Drăgan, I. Lupaş, I. Chinezu.

Îi face o prezentare a impresiilor trăite timp de o lună de zile la Cluj; descrie întâlnirea cu N. Iorga, văzut de el ca „mânios genial", cu N. Crainic, Al. Busuioceanu, Raoul Anastasiu, cu Mircea Eliade, Ion Pillat, V. I. Popa, M. Sadoveanu („un vrăjitor al limbii"), Camil Petrescu, Emanoil Bucuţa, Ş. Cioculescu, V. Eftimiu şi este în aşteptarea întâlnirii cu L. Rebreanu şi D. Gusti.

Un interlocutor constant găseşte în persoana lui Al. Rosetti, care i-a făcut legătura cu mai mulţi oameni de litere.

Dintre oamenii politici i-a cunoscut pe O. Goga şi pe asistentul său, Ion Sân-Giorgiu, pe Gh. Brătianu, căruia i-a făcut propunerea de a tipări în Statele Unite o lucrare despre istoria românilor între 1848 şi 1927. Relativ la edificiul politic construit de Brătieni, a purtat convorbiri cu Ion Mihalache şi vrea să-l cunoască pe Iuliu Maniu. A mai făcut cunoştinţă cu Stelian Popescu, Nae Ionescu, Mihail Manoilescu, C. Vişoianu, care-l va introduce la N. Titulescu. L. Dunin intenţionează să-l întrebe pe marele diplomat dacă e dispus să-şi scrie memoriile. Mai cunoaşte şi alţi oameni importanţi, precum Sabin Manuilă, Serge Dimitriu, I. M. Sadoveanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca impresie generală, a perceput România ca pe o țară populată de individualiști, cu multe inteligențe ieșite din comun, dar care, chiar dacă aparțin aceleiași direcții politice, se află într-o permanentă concurență publică. Lipsește – spune el – solidaritatea națională.

Îl avertizează pe Blaga că absența unei propagande propriu-zise este o greșeală care se va răzbuna mai târziu, propunând ca germenii acestei activități să fie vizibili în domeniul culturii, avându-i în vedere pentru această întreprindere pe S. Pușcariu, S. Dragomir, I. Drăgan, I. Lupaș și I. Chinezu, la care a observat idei valabile.

Dunin este de părere că Ministerul Român al Afacerilor Străine ar trebui să deruleze activitatea de propagandă prin intermediul unei secții politico-culturale, ce ar trebui înființată, ca să editeze cărți, periodice, să posede editura și casa ei de filme, să se preocupe de traducerea masivă a literaturii române în limbi de circulație, în special franceză. Finanțarea – propune el – s-ar putea face din caseta regală, dacă Suveranul va fi convins de utilitatea inițiativei. Propune, de asemenea, întărirea prezenței românești la expozițiile internaționale.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 326, *datat Viena, 8 mai 1937, redactat în limba germană, dactilogramă*. Ref. C.C. Giurescu, „Revista istorică română", R. W. Seton-Watson, *A History of the Roumanians*, Al. Tzigara-Samurcaș, O. Densusianu, C. Brăiloiu, arh. Gh. Cantacuzino, Al. Busuioceanu, N. Crainic, *Imaginea spirituală a noii Românii*, Ion Pillat, Al. Rosetti.

După ce îi descrie lui Blaga toate demersurile făcute pe lângă autoritățile române pentru procurarea unei legitimații CFR de călătorie în circuit, care să-i permită vizitarea tuturor provinciilor românești, pentru a lua legătura cu personalități ale lumii culturale și politice din toate zonele, îl roagă pe Blaga să intervină pentru obținerea acestui document. Îi relatează apoi întâlnirile din ultimele zile ale popasului său bucureștean, și anume întrevederea cu C.C. Giurescu, care i-a pus la dispoziție un număr din „Revista istorică română", conținând un studiu critic asupra *Istoriei românilor* de N. Iorga, corespondentul considerând că reticențele semnalate acolo sunt întemeiate și că o asemenea carte „confuză și nesistematizată" n-ar putea să dea rezultatele scontate în străinătate, acesta preferând lucrarea lui R. W. Seton-Watson, *A History of the Roumanians* (1934). În vederea documentării care să conducă la realizarea unei cărți despre arta populară și folclorul românesc – zonele ce-i par a fi cele mai propice propagandei –, s-a interesat la prof. Al. Tzigara-Samurcaș, O. Densusianu, C. Brăiloiu, arh. Gh. Cantacuzino și Al. Busuioceanu, care s-a grăbit să-l asigure că Regele ar fi dispus să semneze prefața unei asemenea lucrări.

A insistat pe lângă N. Crainic să editeze o culegere de eseuri, prefațată de el, cu titlul *Imaginea spirituală a noii Românii*.

Cu Ion Pillat a discutat despre elaborarea unei antologii de proză modernă românească.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Singurul însă care s-a zbătut să procure fonduri pentru aceste proiecte culturale a fost Al. Rosetti.

5. Marschall către Lucian Blaga

Marschall către Lucian Blaga, MLR 23 463, *datat Viena, 14 iunie 1936*, cu antetul „Edition Marschall. I Opernring 5". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Viena, Editura Marschall, Opernring, Wolf, *Copilul soarelui*, Regina Maria.

Îi mulţumeşte pentru intervenţia sa, în urma căreia un anumit domn Wolf, presupus redactor la Editura Marschall, a primit autorizaţia să publice manuscrisul *Copilul soarelui*, semnat de Regina Maria a României. Cu acest prilej se exprimă satisfacţia că Blaga a acceptat să facă o selecţie din lirica proprie, în scopul difuzării pe calea undelor, ceea ce va permite transmiterea poeziilor *„tuturor ţărilor şi în toate limbile"*. Blaga urma să fie inclus în lista de autori agreaţi de Editura Marschall.

6. Hans Müller către Lucian Blaga

Hans Müller către Lucian Blaga, MLR 23 382, *datat Viena, Hotel Royal, 4 decembrie 1934. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Viena, Hotel Royal, „Neue Freie Presse".

Urmare a unei convorbiri explicite cu Blaga, Müller îl anunţă că a dat o dezmînţire în ziarul „Neue Freie Presse" din Viena, urmând să apară şi în alte periodice, care îi vor fi expediate cu promptitudine. Nu se dau amănunte.

7. K.E. Rotter [vice-consul „onorar" al României la Viena] **către Hermann Röbbeling** [directorul Burgtheater din Viena], **MLR s.n., *datat Viena 28 iunie 1932. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Viena, Burgtheater, Viena, *Scene*, Berlin, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor*, Berna, Caius Brediceanu.**

Luând cunoştinţă de iniţiativa *Burgtheater*-ului din Viena de a juca câte o piesă a unui autor dramatic provenind din fiecare ţară europeană, face oficiul de a expedia destinatarului un articol despre teatrul românesc, apărut în numărul din ianuarie 1932 al revistei „Scene" din Berlin. Îi atrage atenţia că la pagina 11 din revista citată este menţionat Lucian Blaga, ale cărui două piese *Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor* au fost jucate cu mare succes, în versiune germană, la teatrul din Berna şi că Excelenţa Sa Trimisul Regal al României, Domnul Ministru Dr. Caius Brediceanu, i-a împărtăşit corespondentului dorinţa de a pune la dispoziţia *Burgtheater*-ului textele pieselor respective.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

8. Herbert Schneider către Lucian Blaga, MLR 23 411, *datat Viena, 2 iunie 1936. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Viena, Academia Română.

Îl felicită pentru alegerea în Academia Română.

9. Hugo Ullrich către Lucian Blaga

Hugo Ullrich către Lucian Blaga, MLR 23 427, *datat 16 ianuarie 1937. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Petru T. Vifor, Octavian Goga.

Îl anunță că, în urma unei discuții purtate de Petru T. Vifor [ziarist la Balkan Oriente-Agenție internațională radio-telegrafică pentru Țările Balcanice] cu O. Goga, acesta a acceptat să intervină în favoarea corespondentului. Îl roagă pe Blaga ca, în timpul popasului vienez al lui O. Goga, să-i reamintească de promisiunea neprecizată) făcută lui Vifor.

Hugo Ullrich către Lucian Blaga, MLR 23 428, *datat Viena, 12 februarie 1937. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Viena.

Regretând că Blaga a trebuit să părăsească Viena pe neașteptate și nu l-a putut întâlni, Ullrich îl roagă să-i comunice în scris cu cine ar trebui să ia legătura de la Legația Română din Viena, pentru a-i rezolva o solicitare neprecizată.

Hugo Ullrich către Lucian Blaga, MLR 23 429, *datat Viena, 26 octombrie 1937. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Viena, Petru T. Vifor, Samuel Singer, Anschluss, Germania, Italia, Austria.

Îi vorbește despre Petru T. Vifor și despre prof. S. Singer, care se gândește să se stabilească la Berlin. Apropierea *Anschluss*-ului i-a determinat pe mulți să se îndrepte fie spre Germania, fie spre Italia. Ullrich se gândește să plece din Austria și îl roagă pe Blaga să-i acorde o întrevedere dacă va trece prin Viena. Epistola degajă un aer descurajant.

Cehoslovacia

Victor Wittner către Lucian Blaga, MLR 19 265, *datat Praga, 6 septembrie 1938. Redactat în limba germană.* Ref. „Prager Tagblatt", O.W. Cisek, Dimitrie Dimâncescu, MAS.

Îl anunță că a fost trimis de „Prager Tagblatt", cel mai mare cotidian de limbă germană din Cehoslovacia, în calitate de corespondent la București. Îl roagă să-i mijlocească obținerea vizei de intrare în România, enumerând intervențiile făcute anterior pe lângă O.W. Cisek sau Dimitrie Dimâncescu, directorul Presei din MAS. Este a doua cerere adresată de ziarist lui Blaga, la prima poetul nefiind autorizat să răspundă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

C. LEGĂTURILE CU LUMEA TEATRULUI

Din numeroasele contacte avute de Blaga cu actori, regizori, intentendenţi şi directori de teatre, comentatori şi cronicari dramatici, atât pentru promovarea propriilor piese – frecventele refuzuri întâmpinate făcându-l să se considere un „persecutat" în luminile rampei –, cât şi pentru perfectarea unor spectacole literar-artistice ori emisiuni radiofonice ţinând de obligaţiile sale profesionale de furnizor de propagandă culturală, următorii trei corespondenţi, exclusiv de expresie germană nu acoperă decât parţial amploarea şi diversitatea acestor relaţii, însă sunt în măsură să aducă mărturii despre viaţa teatrală. I.M. Daniel aduce, de pildă, un document de primă mână despre înfiinţarea în 1926 a Teatrului „Baraşeum". Documentele epistolare relevă, totodată, însemnătatea dobândită în epocă de artiştii-recitatori care, datorită vocii radiofonice, deveniseră adevărate portavoce ale autorilor de texte difuzabile public, când nu acaparau şi această din urmă postură, ambiţionând să devină „propagandişti" cu normă întreagă (şi cu remuneraţie pe măsură).

Blaga va da curs şi va fructifica – atât cât i-a stat în putinţă – iniţiativele pornite din inventivitatea şi mobilitatea mentală a acestor liber-profesionişti, veşnic în căutare de noi angajamente şi prilejuri de afirmare.

1. I.M. Daniel către Lucian Blaga

I.M. Daniel, director de scenă în anii 1924 şi 1925 la Teatrul de Stat din Craiova, va încerca, fără succes, să propulseze şi aici dramaturgia lui Blaga, iar ulterior va propune chiar deschiderea stagiunii la Teatrul „Baraşeum" cu piesa *Tulburarea apelor*, ceea ce nu a fost posibil datorită temerii că Blaga avea mari şanse să fie inclus în repertoriul Naţionalului bucureştean.

I.M. Daniel către Lucian Blaga, MLR 18752, ***datat Bucureşti, 22 noiembrie 1925. Redactat în limba germană, mss. ologra f.*** **Ref. Bucureşti,** ***Daria*****, Dida Solomon, Adrian Maniu, Ion Pillat, Petre Drăgoiescu, România, Craiova,** ***Meşterul Manole*****,** ***Tulburarea apelor*****.**

Îl anunţă că a parcurs textul piesei *Daria* şi îl consideră desăvârşit. O recomandă în rolul principal pe Dida Solomon [căsătorită cu „Prinţul roşu" Scarlat Callimachi]. Se plânge de mizeriile pe care i le fac Adrian Maniu şi Ion Pillat, încercând chiar să-l implice într-o „afacere comunistă". [Petre] Drăgoiescu[20] şi [Adrian] Maniu ar fi împrăştiat în Bucureşti zvonul că el, I.M. Daniel, ar fi înjurat România, credinţa şi literatura naţională. „*Faptul că am fost ţinut la Craiova* – notează corespondentul – *sub supraveghere poliţienească este, cred eu, cea mai bună răsplată pentru străduinţa mea de a include* ***Meşterul Manole*** *în repertoriul craiovean*". I.M. Daniel spune că „*este frumos să lupţi, însă nu cu fantome şi cu mijloace insuportabile*".

[20] Publicist interbelic vâlcean, partizan iorghist.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Nu mai găsesc nici o bucurie în munca mea – admite regizorul –, *fiindcă atunci când nu eşti liber, realmente liber nu poţi să faci decât lucruri de mântuială, surogate fără valoare*".

Îi solicită un exemplar din piesa *Tulburarea apelor*.

Epistola oferă o explicaţie plauzibilă pentru refuzul teatrului din Craiova de punere în scenă a piesei *Tulburarea apelor*, dată fiind asocierea cu un regizor suspectat de activităţi subversive.

I. M. Daniel către Lucian Blaga, MLR 18 753, *datat Bucureşti, 11 ianuarie 1926. Redactat în limba germană, mss. olograf.* Ref. Bucureşti, Alexandru Dominic, Emil Dorian, *Daria*, *Fapta*, *Tulburarea apelor*, Udricani, Văcăreşti (calea), dr. Iulius Barasch, Lucian Blaga, Camil Petrescu, *Învierea*.

Confirmă primirea partiturilor la piesele *Daria*, *Fapta* şi *Tulburarea apelor*, regretând faptul că publicul bucureştean nu le cunoaşte încă.

Îl anunţă că, împreună cu Alexandru Dominic şi Emil Dorian, va deschide un nou teatru în Bucureşti. Îi relatează că un grup de negustori au cumpărat lângă Primăria din strada Udricani (capătul Văcăreştilor) un imobil, în cinstea dr. Iulius Barasch[21], imobil care are în compunere o superbă sală de teatru de cinci sute de locuri, cu o acustică fenomenală şi cu o scenă de şapte metri lăţime şi nouă metri adâncime. Cumpărătorii, care reprezentau o asociaţie cu o mie de membri, vor să instaleze aici o trupă de teatru care să joace în piese *veritabil artistice*.

Deoarece spectacolele urmau să fie interpretate în limba română, propunerea lui Daniel a fost includerea dramei *Tulburarea apelor* în repertoriu, după care s-a decis deschiderea stagiunii cu o creaţie dramatică de Blaga.

Referindu-se la *Fapta*, corespondentul consideră că este *„o piesă minunată, însă pe ici pe colo intriga trenează datorită aportului de ştiinţă pură*", asigurându-l însă pe Blaga că poate fi modificată pentru scenă. I. M. Daniel remarcă, apoi, în mod ironic: *„Camil Petrescu este cunoscător într-ale teatrului cum sunt eu director de bancă*".

Îl înştiinţează pe Blaga că a vorbit cu regizorul Operei, care întreabă dacă este gata partitura muzicală pe libretul piesei *Învierea*. Referire la Tiberiu Brediceanu care va încheia compoziţia *Învierea – pantomimă în patru tablouri de Lucian Blaga*, după balada populară *Voichiţa*, de-abia în 1936.

Epistola, pe lângă dezvăluirea cu efect istorico-literar privitoare la proiectul înfiinţării Teatrului „Baraşeum", vine să completeze lista obiecţiilor la dramaturgia blagiană cu încă o opinie profesionistă, deoarece bagatelizarea lui Camil Petrescu era inspirată tot din opoziţia faţă de prezenţa în spectacolul de teatru a teoretizărilor, a „ştiinţei pure", în formularea lui I. M. Daniel.

[21] Iulius Barasch (1815–1863), medic de profesie, cu o bogată activitate culturală şi obştească, promotor al iluminismului evreiesc în România. Considerat de către comunitatea evreiască drept personalitate tutelară şi model de integrare, teatrul comunitar a primit numele său.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2. Thea Maria Lenz către Lucian Blaga

Actriţa Thea Maria Lenz, membră a Comunităţii (sindicatului) germane a artiştilor recitatori, intră în atenţia lui Blaga încă din perioada primului mandat elveţian, fiind căsătorită cu un fost intendent al Teatrului comunal din Berna, Hans Werner Lenz. Va păstra o legătură profesională cu poetul chiar şi după stabilirea familiei Lenz la Berlin.

Este menţionată pentru prima oară de Blaga în cuprinsul Raportului nr. 238[22] din 11 iulie 1930 – ce conţine o caldă recomandare: „*Dna Lenz e incontestabil cea mai valoroasă şi cea mai cunoscută artistă germană (recitări, declamaţie) de astăzi*" –, în care propune organizarea unui turneu de recitaluri în limba germană, susţinut de artistă, cu lirică românească contemporană şi tradiţional populară, în cele trei capitale din spaţiul cultural german, Berlin, Viena şi Berna. În programul recitalurilor, Blaga a inclus versuri de T. Arghezi, G. Bacovia, N. Crainic, I. Vinea, Ad. Maniu, Dem. Botez, Ion Barbu, alături de fragmente din proza lui Em. Bucuţa, Gib Mihăescu ş.a., „*eventual şi din autori germani din România*", precum O.W. Cisek şi H. Zillich. Proiectul înaintat de Blaga primeşte încuviinţarea lui Eugen Filotti[23], girantul Direcţiei Presă şi Informaţii din MAS, aşa că poetul, în colaborare cu O.W. Cisek, stabileşte programul[24] turneului Lenz, prevăzut să debuteze în noiembrie 1930, cu spectacole la Berna, Viena şi Bucureşti (în program cu clasicii literaturii germane), iar în decembrie acelaşi an, la Berlin.

Corespondenţa păstrată relevă detalii despre desfăşurarea turneului, evaluarea impactului, impresii de moment şi alte iniţiative propuse de către protagonistă.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 277, *datat Bucureşti, 13 noiembrie 1930.* „Athénée Palace Hotel" [antet]. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. România, *Muntele vrăjit* (poem), Lucian Blaga, Oskar Walter Cisek, Radio Viena, Eugen Filotti, MAS, Emil Riegler, Ion Pillat, PEN-Club.

Aflată în turneu în România, îi mulţumeşte lui Blaga pentru sprijinul acordat în reuşita acestuia.

Laudă traducerea poemului blagian *Muntele vrăjit* [traducător O.W. Cisek] şi îl anunţă că ea însăşi va avea o emisiune radiofonică despre noii poeţi români, vorbind apoi despre antologia de cântece populare la Radio Viena.

Îi relatează că la Bucureşti a fost primită de Eugen Filotti, funcţionar la Direcţia Presă a MAS, şi că a fost condusă prin oraş de dr. Emil Riegler[25]. În cursul

[22] P. Ţugui, *op. cit.*, I, p. 163–164.

[23] Vezi Telegrama nr. 4246 din 3 august 1930, apud Ţugui, *ibidem*.

[24] Potrivit Raportului nr. 315 din 6 octombrie 1930, apud Ţugui, *ibidem*, p. 169–170.

[25] Muzicologul Emil Riegler-Dinu este autorul unei culegeri de cântece populare româneşti, intitulată *Das rumänische Volkslied: eine musikwissenschaftl. Studie mit 162 Liederbeisp. und 2 Tab.* (*Cântul popular românesc: studiu muzicologic cu 162 de exemplificări şi 2 tabele*), Berlin, W. de Gruyter, 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestui periplu l-a cunoscut şi pe poetul Ion Pillat. Va întâlni mai mulţi scriitori români în cadrul unui dejun la PEN-Club.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 275, *datat Berlin, Wilmersdorf, 26 februarie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. Germania, Zürich, Hermann Hauswirth.

Îi spune că studiază limba română şi se plânge de dificultăţile existenţei în Germania, amplificate şi de necazurile provocate de un accident de maşină, în care soţul ei a fost grav rănit.

Îi relatează că, pe 7 ianuarie 1931, a jucat pe o scenă din Zürich şi îl invită la spectacolele ei.

Îl roagă să-i reexpedieze traducerile lui H. Hauswirth din opera lui dramatică, pentru a le prezenta la o editură, unde i s-a făcut recent o ofertă de angajare. Editorul va cere o reprelucrare a materialului, acolo unde traducerea i se va părea neclară.

Descrie situaţia economică din Germania.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 276, *datat Berlin, 24 martie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. Hermann Hauswirth, Rutten u. Loening (ed.), Frankfurt, Teatrul Regional din Stuttgart, Radiodifuziunea landului Baden-Württemberg, Chemnitz, Teatrul de Stat din Dresda.

Îl anunţă că traducerile lui Hermann Hauswirth [*Antologia de poezie populară românească*] au fost date spre lectură Editurii „Rutten u. Loening" din Frankfurt şi că aşteaptă verdictul acesteia. A predat acelaşi material şi intendentului de la Teatrul Regional din Stuttgart şi că a luat legătura cu directorul Radiodifuziunii landului Baden-Württemberg.

Teatrul din Frankfurt, considerat de corespondentă ca fiind „orientat spre stânga", nu a fost interesat de piesa lui Blaga, în schimb, va transmite manuscrisul piesei intendentului de la Teatrul din Chemnitz. L-a mai distribuit – comunică – unui editor din Nürnberg, precum şi directorului de scenă de la Teatrul de Stat din Dresda: *Am făcut tot ce mi-a stat în putinţă. Sper ca ceva tot să reuşească.*

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 282, *datat Berlin, 17 septembrie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. „Ora românească" (emisiune), Dorin Sireteanu, Schnadahüpferln (dans popular german), Carmen Sylva, Sofia Munteanu, Tiberiu Brediceanu, N. Iorga, *Soarele şi luna*, *Ce te legeni codrule*, Radiodifuziunea Română, *Antologia de lirică populară*, Dreimasken Verlag, Dimitrie Gusti, „Bund" (publicaţie).

Îi relatează despre recitalul „Ora românească", pe care îl consideră un adevărat succes, găsind cuvinte elogioase şi la adresa prezentării făcute de actorul Dorin Sireteanu, *adecvate unei difuzări radiofonice.*

Sireteanu a ţinut o prelecţiune despre geneza liricii populare, corelată cu spaţiul care a modelat-o. A definit doina şi colindul şi a dat lămuriri asupra dansurilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

populare, asemănătoare coregrafiei acelor *Schnadahüpferln*[26] germane.

Prezentatorul s-a referit apoi la influenţa liricii populare asupra operei lui Carmen Sylva, a cărei versiune germană este semnată de Blaga.

În program a urmat interpreta Sofia Munteanu, care a cântat două piese compuse de Tiberiu Brediceanu, T.M. Lenz precizând că artista ar fi fost o vară mai îndepărtată a lui N. Iorga, înrudită cu mai multe familii din protipendada românească. În cadrul emisiunii, Lenz a recitat poemele *Soarele şi luna* şi *Ce te legeni, codrule*. Corespondenta remarcă mentalitatea Sofiei Munteanu, care, pretinzând să fie inclusă şi în programele Radiodifuziunii Române, a început să-şi aroge apartenenţa la o naţionalitate pe care nu pune mare preţ.

În legătură cu publicarea *Antologiei de poezie populară românească*, aşteaptă un răspuns de la „Dreimasken Verlag", unde Lenz are relaţii printre referenţi.

Îi dă lui Blaga ideea de a transforma una din piesele lui în scenariu de film, cu precizarea ca lucrarea să fie inedită.

După spusele corespondentei, chiar şi D. Gusti ar fi interesat în sprijinirea iniţiativei privind *Antologia de lirică populară*.

În post-scriptum îl întreabă dacă a reuşit să-i citească *Nota* apărută în „Bund".

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 278, *datat Berlin, 26 mai 1935. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. *Die Wanduhr* (piesă de teatru), Ernst Gamillscheg.

Într-un retorism nu lipsit de cochetărie şi de eleganţă, Th.M. Lenz îi mărturiseşte lui Blaga că, dacă i-ar fi scris de câte ori s-a gândit la el, ar fi umplut demult o mapă întreagă de epistole.

Îl anunţă că piesa, la a cărei traducere a lucrat câţiva ani, cu titlul german *Ceasul de perete* (*Die Wanduhr*), i-a fost încredinţată spre control filologic prof. Ernst Gamillscheg. Îl roagă pe Blaga să pună o vorbă bună pe lângă referent.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 283, *datat Berlin, 16 iulie 1935. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Cu antetul „Membră a Comunităţii germane a artiştilor recitatori". Ref. Ernst Gamillscheg, *Antologia de lirică populară*.

Îl anunţă că l-a implicat pe prof. E. Gamillscheg în publicarea *Antologiei de poezie populară românească*.

3. Dusza Czara către Lucian Blaga

Dusza Czara-Rosenkranz (1899–1971), actriţă, cântăreaţă şi poetă, reprezentantă a intelectualităţii ebraice de expresie germană din Bucovina[27]. Prenumele „Sarah" vădeşte o particularitate în ortografiere.

---

[26] Dans tradiţional bavarez de sec. al XVIII-lea, cu acompaniament de chitară.

[27] Apud Amy Colin (Univ. Pittsburgh), *Writings from the Margins: German-Jewish Women Poets from the Bukovina* („Scrieri marginale: poetese ebraice de expresie germană din Bucovina") în "Studies in 20th Century Literature", vol. 21, "Special Issue on Contemporary German Poetry", Iss.1, art. 3, 1997. Cercetătoarea americană acreditează o altă grafie a prenumelui şi indică, fără alte referinţe, data naşterii şi morţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Este acreditată de Ion Chinezu[28] drept scriitoare care, alături de Eugeniu Stec[29], a tradus piesa blagiană *Meşterul Manole*, reprezentată, în premiera din martie 1934, pe scena „Teatrului Mare din Lwow". La reuşita manifestării a contribuit poetul Aron Cotruş, mai spune cronicarul, uitând diligenţele făcute de colegul şi prietenul lui Blaga, Ovidiu (Didi) Gallin, consul la Lvov. I. Chinezu găseşte cuvinte de apreciere pentru tălmăcire, una din condiţiile absolut necesare receptării favorabile la nivel internaţional: *profunda dramă românească – a răzbit biruitoare prin învelişul limbei streine.*

Corespondenţa relevă, însă, că iniţiativa i-ar fi aparţinut actriţei Dusza Czara care, nu numai că s-a implicat în traducerea textului, dar a vegheat, prin legături personale şi profesionale, la realizarea proiectului.

Se pare că, în afara succesului de la Lvov, oferta ei de mediator cultural polono-român, ca şi turneul întreprins în România, prin intervenţia lui Blaga, nu au avut sorţi de izbândă.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 229, ***datat Bucureşti, 8 octombrie 1932. Redactat în limba germană.*** **Ref.**

Îşi exprimă disponibilitatea de a juca în piesele lui L. Blaga.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 228, ***nedatat, Hotel de France, Cracovia. Databil înainte de 21 ianuarie 1933. Redactat în limba germană.*** **Ref.** ***Meşterul Manole*****, Bucureşti, Eugeniu Stec.**

Îl roagă să-i trimită textul dramei *Meşterul Manole*, în versiune românească, germană şi polonă, întrucât se află în legătură cu un teatru polonez şi intenţionează să propună reprezentarea piesei respective. Traducerea în limba polonă urma să fie efectuată de poetul polonez, rezident la Bucureşti, Eugeniu Stec.

Cum actriţa corespondează în limba ei maternă, germana, educată fiind în tradiţia şcolii austriece, afirmaţiile lui I. Chinezu ar trebui – cel puţin în parte – tratate cu precauţie. Faptul denotă că nu stăpânea îndeajuns limba română pentru a fi capabilă să traducă un text de dificultatea piesei *Meşterul Manole.*

Prezenta misivă vine să aducă argumente în favoarea ipotezei potrivit căreia, cel mai probabil, a realizat tălmăcirea în polonă prin intermediul germanei, după versiunea semnată de H. Marti, colaborarea lui Eugeniu Stec constând în stilizarea materialului brut, ceea ce i-a conferit textului polon unanim recunoscuta fluenţă şi a înlăturat eventualele inadvertenţe.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 227, ***datat Bucureşti, 9 februarie 1933. Redactat în limba germană.*** **Ref. Ovidiu Gallin, Lvov, Teatrul Polonez de Stat din Lwow,** ***Poeţi români în limba germană, Menschen*****, Varşovia, Cracovia.**

Îl anunţă că, potrivit mesajului primit de la consulul Ovidiu Gallin din Lvov, premiera dramei sale *Meşterul Manole* va avea loc, în primele zile ale lunii aprilie 1933, la Teatrul Polonez de Stat din Lwow. Îl roagă să-i trimită o fotografie şi

[28] i.[on]c.[hinezu], *Însemnări*, în „Gând românesc", anul II, nr. 4, aprilie 1934, p. 235–236. Adoptă şi el grafia „Czara".

[29] Eugen Stec (1902–1985), poet, grafician şi gravor de origine polonă, stabilit în România.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

câteva date biografice, pentru a fi trecute în programul de sală. Intenţionează să facă un turneu polonez cu piesa respectivă, prima opera dramatică românească jucată pe scenele poloneze.

Vrea să organizeze la Viena o manifestare sub genericul „Poeţi români în limba germană", însoţită de lecturi publice din opera lor. Îi solicită ajutorul la selectarea autorilor.

Îi trimite placheta ei intitulată *Menschen* (*Oameni*). La post-scriptum adaugă că piesa sa va fi reluată pe scenele din Varşovia şi Cracovia.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 230, *datat Bucureşti, 21 august 1933. Redactat în limba germană.* Ref. Polonia, Viena, Teatrul „Marioara Ventura" din Bucureşti.

După ce îi prezintă condoleanţe pentru pierderea mamei sale, actriţa îi comunică faptul că pe 20 septembrie 1933 se va întoarce în Polonia, unde va încerca să devină un mesager al culturii române. Ulterior intenţiona să organizeze la Viena o expunere despre poeţii români şi polonezi. Îl roagă pe Blaga să-i anunţe data la care ar fi posibilă programarea acestei manifestări în capitala Austriei.

Îi dă ca sigură reprezentarea dramei sale pe scenele poloneze, ca şi includerea în repertoriul Teatrului „Marioara Ventura" din Bucureşti a unei piese poloneze, în traducerea corespondentei, în colaborare cu o actriţă română neprecizată.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 23 318, *datat Bukarest* [Bucureşti], *3 aprilie 1935. Redactat în limba germană.* Ref. România, Legaţia Română din Viena.

La îndemnul lui Blaga a făcut un turneu în România, soldat însă cu un eşec, rămânând fără mijloacele necesare repatrierii. Îi reproşează lui Blaga dificultatea cu care a obţinut de la Legaţia Română din Viena cei cincizeci de şilingi care-i lipseau, deşi era încredinţată că nu e vina lui, considerându-l un om bun. De aceea, îl roagă să-i trimită ultima lui creaţie dramatică pentru a o studia şi din care să rezulte – poate – un nou prilej de a face cunoscută România în străinătate, prin punerea ei în scenă.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 23 319, *datat Bukarest* [Bucureşti], *8 aprilie 1935. Redactat în limba germană.* Ref. Lucian Blaga.

Se plânge că propagandiştii de factura ei nu sunt bine plătiţi, fiindcă funcţionarii din serviciile de presă ale reprezentanţelor diplomatice româneşti – se înţelege – *„nu doresc cu adevărat să cheltuie pentru propagandă, mai ales când sunt ei înşişi oameni fără avere"*; în acest context laudă corectitudinea şi bunăvoinţa lui Blaga, pe care îl consideră cel mai de seamă poet şi filosof contemporan; îi trimite ultima ei producţie lirică.

*

Corespondenţa germană din Fondul Blaga deţinut de MLR, rămasă până în prezent prea puţin valorificată, demonstrează că are viabilitate istorico-literară nu numai pentru biobibliografia blagiană, ci şi pentru istoriografia multiculturalităţii profesate în perioada interbelică, în genere, fiind capabilă să se constituie într-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sursă documentară, inclusiv pentru evoluția mentalităților, ca și pentru imagologia românească.

BIBLIOGRAFIE

Barron, Stephanie *et al.*, *Entartete Kunst* (*Arta degenerată*), în Catalogul Expoziției de la Los Angeles County Museum, 2007.

Bălu, I. (1995), *Viața lui Lucian Blaga*, vol. I, București, Editura Libra, 1995.

Bio. Heinrich Zillich, apud *Dossier H. Zillich*, în *Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik (Hjs).*

Bio. Junghanns v. „Zwickauer Pulsschlag", nr. 21 din 29 septembrie 2004, p. 1 (articol omagial cu prilejul vernisajului retrospectivei R.R. Junghanns, deschisă în orașul său natal Zwickau, la împlinirea a 120 de ani de la naștere).

Blaga-Brediceanu, C. (2008), *Jurnale. 1919; 1936–1939; 1939–1940; 1959–1960*, Blaga, Dorli (ed.), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.

Blaga, Dorli, *Lucian Blaga și prietenii din Elveția*, în „Manuscriptum", anul XIV, nr. 1(50), 1983, p. 98–116.

Blaga, D. (2012), *Tatăl meu, Lucian Blaga*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas.

Blaga, L. (1972), *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, D. Blaga, P. Nicolau (ed.), G. Gană, (pref.), București, Editura Minerva, p. 113–125.

Cârlugea, Zenovie, *Lucian Blaga și poezia populară – o antologie de ecou european*, în „Gorjeanu" din 14 noiembrie 2011.

Chiciudean, G. (2010), *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului (O abordare pe suportul teoriei imaginarului)*, Editura Virtual, S.A., p. 12.

Chinezu, Claudia, *Les relations entre la Roumanie et la Suisse, 1938–1948. Entre «Realpolitik» et perceptions idéologique*, disertație doctorală, Universitatea din Fribourg, 3 noiembrie 2006.

Colin, Amy (Univ. Pittsburgh), *Writings from the Margins: German-Jewish Women Poets from the Bukovina* (*Scrieri marginale: poetese ebraice de expresie germană din Bucovina*) în "Studies in 20th Century Literature", vol. 21, "Special Issue on Contemporary German Poetry", Iss. 1, art. 3, 1997.

Gaál, György, *Conexiuni literare româno-maghiare înainte de 1945*, în *Enciclopedia virtuală din România*, postată pe site-ul www.Transindex-articole tematice, accesat la 04.03.2015.

Haut, Rüdiger, *Die Christengemeinschaft* (*Comunitatea creștină*), în „Berliner Dialog", 29 iulie 2006.

Karl Jaberg (art.), în Treccani, *L'Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995.

Neubauer, J., *Conflicts and Cooperation between the Romanian, Hungarian, and Saxon Literary Elites in Transylvania, 1850–1945*, în Victor Karady V./ Borbála Z. Török (ed.), *Cultural Dimensions of Elite Formation in Transylvania (1770–1950)*, Cluj-Napoca: EDRC Foundation, 2008.

P.[etru] C.[omarnescu], *Notă* s. tit. în RFR, anul VII, nr. 4, 1 aprilie 1940, p. 234.

Raeber, Th., art. „Eucken, Rudolf Christoph", în *Neue Deutsche Biographie*, vol. 4, Berlin, Duncker & Humblot, 1959, p. 670–672.

Rausch, Alexander, art. „Lustig-Prean", în *Oesterreichisches Musiklexikon*, Online-Ausgabe, Wien 2002.

Riegler-Dinu, Emil, *Das rumänische Volkslied: eine musikwissenschaftl. Studie mit 162 Liederbeisp. und 2 Tab.* (*Cântul popular românesc: studiu muzicologic cu 162 de exemplificări și 2 tabele*), Berlin, W. de Gruyter, 1940.

Schwengeler, A. (bio.), în *Berner Schrifttum 1925–1950*, (*Scriitori din Berna. 1925–1950*), Bern, Francke, 1949, p. 153–155.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Stănescu, M. (2008), *Der deutschsprachige Theater in Siebenbürgen / Teatrul de expresie germană din Transilvania* (curs universitar), Cluj-Napoca, Univ. Babeş-Bolyai, p. 123.
Stroh, F. (1952), *Handbuch der germanischen Philologie*, (*Manual de filologie germanică*), Berlin, Walter de Gruyter & Co.
Taloş, Ion, *Poezie şi filosofie într-un catren folkloric selectat de L. Blaga: „Doamne, Doamne"*, în „Philologica Jassyensia", anul IX, nr. 2 (18), 2013.
Ţugui, P. (ed.), *Lucian Blaga. Din activitatea diplomatică: Rapoarte, articole, scrisori, telegrame (1927–1938)*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.
Vatamaniuc, D. (1977), *Lucian Blaga. 1895–1961. Biobibliografie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, în „Cronologie", p. XXI–LI.
Vitanos, C.Al. (2011), *Imaginea României prin turism, târguri şi expoziţii universale în perioada interbelică*, Bucureşti, Editura Mica Valahie.
Zürcher, Markus, „Ludwig Stein" (fişa de autor), în „Historisches Lexikon der Schweiz", Basel, Schwabe, 2002.

ABSTRACT

The text presents the German correspondence of Lucian Blaga, found in the Blaga Fund of the National Museum of Romanian Literature. This correspondence was not turned to account until the present days; it proves to be viable from historical and literary point of view, not only for Blaga's bio-bibliography, but also for the historiography of the multiculture professed in the inter-war period; generally it can constitute itself in a documentary source, also for the evolution of mentalities, as well as for the Romanian imagology.

Key-words: Lucian Blaga, correspondence, intellectual contacts, literary translations.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIRON RADU PARASCHIVESCU: CRONICA UNEI IUBIRI ANUNȚATE. MISTERIOSUL CAIET *VERA*[*]

În arhiva personală a lui Miron Radu Paraschivescu se află un caiet cu arc, cu o aparență banală și având pe coperta albastră un singur nume: ***Vera****. Caietul nu este scris complet, redactarea se face fie cu cerneală albastră, fie în creion (cu adăugiri și ștersături ce demonstrează re-lecturi ulterioare din partea lui MRP) și introduce în scenă un personaj feminin, la început misterios, pentru care poetul simte o arzătoare pasiune interzisă: poeta Vera Lungu, ea însăși implicată într-o relație cu sculptorul Gheorghe Apostu. Transcrierea nu face decât să adapteze scrierea la normele actuale.*

(Partida dublă)

30 august 1964

11 dimineața (adăugat cu cerneală)

1) Scrisoarea trimeasă: „Nuit porte conseil" adică „noaptea dă sfatul (cel bun)" – După ce am început-o cu tine, am avut tot timpul să-i aștept și să-i rumeg sfatul pe care mi l-a dat în călătoria de patru ore ce-a urmat despărțirii noastre. Mai întâi, concluzia – extrem de simplă, de categorică și de clară: după ce o săptămână ai fost logodnica mea – căci asta ai fost – cum ai sosit la București, ai compromis nunta ce avea să urmeze culcându-te cu sculptorul acela. Ești (de unde voi mai fi putând să și zâmbesc și să mai fac haz de necaz?) o... apostată a poeziei pe care-ai trădat-o cu sculptura.

Dar liberalistul din mine (sau revoluționarul?) spune că n-ai trădat nimic atâta vreme cât n-ai angajat nimic. Dar nu angajaseși nimic, într-adevăr? Drumul nostru la gară și sărutul pe care ți-l dădusem la despărțire, pe frunte, fiindcă aveam cea mai mare încredere în ea, nu însemnase un angajament? Moral, poate că da – material – nu. Și cum sunt și materialist, trebuie să conchid din nou că n-ai făcut nimic rău. Mai ales că, ulterior, nu mi-ai ascuns nimic. Deși să-ți spun până la capăt tot ce-mi spune demonul meu bun, cel care m-a prevenit că n-ai să vii la Ploiești, și care astă noapte a fost din nou cu mine și în mine cu forțe sporite în luciditate – mi se pare că n-ai venit la întâlnire ca să eviți să-mi spui marea noutate. Regia spusului a fost într-adevăr delicioasă – „știi că am fost pălmuită... etc.". totul cu mare stil de senzație, urmărind amuțirea, solicitând compătimirea și chiar indignarea mea împotriva „brutei" care-a îndrăznit să pălmuiască palizii, frumoșii și dulcii tăi obrăjori. Dar bunul meu demon mi-a atras atenția că, din experiența lui

[*] Prezentare și text îngrijit de Petruța Stan.

RITL, nr. 1–4, p. 189–198, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

proprie, el ştie că nu e bătută decât o femeie care-a fost posedată. Că el (demonul bun) nu mă îndeamnă niciodată – de cel puţin 30 de ani de când lucrează ca ataşat al conştiinţei mele – să ridic mâna împotriva unei femei pe care n-o iubesc şi pe care-o ştiu că nu s-a simţit niciodată posedată sub mine. Dar... passons outre!, cum zice tot franţuzul, adică: să trecem şi peste asta! (Ţin să-ţi spun, à propos, că-mi vei datora de-acuma înainte şi nişte ore de franţuzeşte.)

Şi trecurăm (el şi cu mine) cam cu sughiţuri. Acuma, gata hazul de necaz!

Trecem la capitolul serios.

Ştii tot aşa de bine ca şi mine de ce n-am dormit cu tine, nu la tine (Fiindcă, dacă ai jucat-o, recurgând la practica ta teatrală, ai jucat excelent toată dupămasa (sic!) şi seara, dându-mi tot timpul sentimentul, atât de copleşitor pt. un bărbat, că depinde numai de el să vrea să te aibe, sau nu; iar dacă n-ai jucat-o, ci a fost adevărat totul, atunci slavă feminităţii din tine!) Fiindcă, atâta vreme cât demonul meu bun şi mâna mea nu vor cu nici un preţ să scrie nici „iubitul tău", nici „amantul tău", ci doar sculptorul acela e deţinătorul unei chei, el e învestit moral de stăpân şi paznic cu toate drepturile, al virginităţii tale care nu-i e închinată decât lui.

Te-ai jucat şi iată că jocul îşi desveleşte caracterul grav şi, poate, decisiv în viaţa ta: nu se dă cheia decât cuiva care, după prima încercare, a făcut dovada că o şi merita. Scumpa mea, nu puteai să te joci mai perfect primejdios. Nu numai cu mine care sunt bolnav de orgoliu, şi cu tine, bineînţeles!, dar cu orice bărbat care pretinde cât de cât că e aşa ceva. Nicio virilitate din lume nu va accepta asemenea competiţie. Ţi-am vorbit, în săptămâna neuitată a logodnei noastre, despre scopiţi. Te iubesc cât n-ai de unde să ştii (şi asta nu e bine pt. tine că n-ai ajuns până acuma s-o ştii!), dar câtă vreme cheia e la sculptorul acela în loc să fie la mine, dată pe viaţă cu ochii închişi şi până atunci nu-mi rămâne decât să intru peste voi pe geam (ai vrea?), mai înainte de orice voi prefera să intru-n secta scopiţilor decât să mă gândesc măcar să mă culc cu tine. Ştii bine cât am dorit-o astă-noapte, dar nici vorbă nu putea fi de un act pe care (te rog, îngăduie-mi această mistică!) la înălţimea amorului meu pentru tine îl socotesc sfânt ca împărtăşania, botezul, nunta şi moartea.

Aşadar, nimic din dragostea mea pentru tine nu s-a stricat, dar nimic din ea nu va evolua decât în limitele unei depline tovărăşii frăţeşti (dacă termenii se adună şi nu se resping) până-n ziua când îmi vei anunţa printr-o scrisoare f. literară (şi nu la nume V.M., ci aici, la mine, la Văleni, sub textul literar pe care atât de frumos ştii să-l compui) că ai reluat cheia care de fapt era a mea şi care mă aşteaptă să mi-o dai.

Şi atunci vom vorbi despre capitolul decisiv care, înţelegi, cred, prea bine, că nu se tratează în două zile: acela al rolului tău de sultană validè. Şi pentru ca totul să fie cât se poate de limpede, te rog să-mi acorzi asistenţa ta efectivă la naşterea pe care-o aştept, şi-n singurul fel în care fătul va putea avea două mame: în aceste patru luni – septembrie, octombrie, noiembrie, decembrie – să fii nevasta mea paralelă, pentru ca numai astfel, prin crearea şi păstrarea acestui secret, să garantezi şi să aperi sarcina pe care cealaltă nevastă o poartă. S-ar putea ca sacrificiul ăsta al tăcerii şi al umbrei pe care nu ţi-l cer, ci ţi-l impun, să trebuiască prelungit şi după naştere, cum va pretinde probabil medicul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scumpa, scumpa mea Vera, nu sunt, Doamne ferește-mă! cinic, dar când ne luăm pâinea și fructele stând la rând, cred că amorul complect poate merită cel puțin atâta efort. Și pe urmă (uite dovada că nu sunt cinic: nu-ți replic simplist: „Parcă eu fac altceva acum decât să stau la rând, pus de tine, care-ai trecut ilegal pe acel sculptor peste rândul meu?"), un copil al meu, la a cărui naștere vei avea o participare – fie chiar și-n gelozie – atât de vie și susținută, nu se poate să nu-l socotești nițel și al tău, dacă nu pentru altceva, măcar pentru investiția de pasiune mută și stăpânită pe care-o vei face în ultimele luni când el prinde trup și suflet.

Bineînțeles (mai trebuie s-o spun?), eu îmi cunosc îndatoririle și răspunderile față de tine. Dar oricâte „ieforturi" – vorbaăluia – voi face, n-au să înlăture perspectiva, amenințarea, riscul (cum să zic mai bine?) ca tu să-l regreți pe urmă, pe sculptorul căruia-i vei fi luat cheia ca să mi-o dai mie. (Deși, sincer să fiu, n-am nevoie de ea. Pot intra oricând cu scara pe geam – și dacă ieri am ezitat să mă uit din delicateță firească și obligatorie, mâine aș face-o poate ca să nu-ți creez ție o situație delicată vizavi de vecini.) Și aici e gravitatea jocului pe care tu l-ai complicat cred inutil, trecându-mi-l peste rând pe tovarășul ăsta sculptor (vezi „Hanny" de mine). Dar tu ai vrut-o așa și altfel nu se poate.

Fiindcă (și te rog acuma să mă urmărești cu toată seriozitatea și, dacă se poate, detașarea aș zice științifică de care ești capabilă!) orice vei mai face tu de acum înainte, începe să capete caracter de destin. Cine mă cunoaște cu adevărat știe că eu nu mă joc nici cu mine, nici cu ai mei. Nu din ușurătate înfund uneori balamucul, nici din beție, nici din sifilis, ci din prea multă seriozitate și simț al răspunderii. Gândește-te bine, așadar: vrei să pleci în rachetă cu mine sau preferi doar să-ți trimiți o machetă sculptată? Nu va fi ușor, nici nu știu și nici nu pot să-ți garantez că planeta pe care vom ateriza va fi așa cum ți-ai dorit-o sau ți-ai visat-o tu. Dar știu sigur că talentul tău își va cuceri dimensiunea care-i lipsește încă (și e bine, și e firesc, și e sănătos că-i lipsește încă, fiindcă – să fiu total sincer – singurul lucru care-mi dă nițel de gândit la Hagiu, de pildă, e precocitatea unora din perfecțiunile lui poetice și – fie că vei fi fericită sau nu în dragostea (aș spune mai bine: căsnicia că și haremul e căsnicie și încă una deloc de lepădat: vezi Patrice Lumumba și cele două neveste care-l plângeau când a fost omorât!) cu mine sigur e că, și-ntr-un caz, și-ntr-altul, tu vei atinge trepte pe care Emily Dickinson în Statele Unite, Olga Caba, sau Margareta Sterian, sau Magda Isanos la noi, le-au atins în lirica lor, la timpul lor. Ceea ce-ți garantez, adică, e imortalitatea inevitabilă și de la sine înțeleasă, dacă te decizi să pleci cu mine pe nava mea cosmică.

Altfel, nu-ți garantez nimic, nici măcar o pereche de palme academice (neînțelese). Te rog, iubito, fii cuminte și ascultă-mă bine: organizarea biografiei cotidiene, ceas de ceas și minut de minut. E condiția materialist-dialectică a unei opere de artă durabile. Până acum, când te-ai întâlnit cu mine, ai avut tot Timpul să te joci și să zburzi, deși eu înclin să pun mai mult pe seama unei experiențe de viață în condițiile revoluției noastre, toate inechitățile pe care frageda ta biografie a fost silită să le suporte fără să se frângă; dar acuma luntrea ta s-a avântat în larg, pe un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vechi şi încercat gulfstream care sunt eu. Depinde de tine dacă vrei să explorezi lumea şi oceanul în toată întinderea şi adâncimea lor – sau numai să te joci cu stropi din ele. Dar întoarcere nu văd. Şi destinul e decizia care nu mai permite abateri şi nici jocuri sporadice şi experimentale. El permite oricâte jocuri alternative vrei, dar fiecare din ele capătă sub peceţile lui un caracter ireversibil.

Întâlnirea noastră – pe care am numit-o amândoi „hazard" – asta cred că a fost. Fii ultima mea glorie literară şi prima mea dragoste fără moarte!

Vorba ăluia: alege din oglindă!

Mor de dorul tău şi cred că va trebui să te omor dacă nu mori şi tu de dorul meu până atunci. Iubito, cu părul de iarbă de mare! Tu ştii ce sunt tuiurile de care vine vorba uneori în poezia lui Grigore Hg.? Erau steaguri turceşti confecţionate din păr de coadă de cal, un păr pe care nu se putea să nu i-l sugereze cui ţi l-a sărutat pe-al tău.

P.S. Şi titlu ilizibil în româneşte şi „Gelozie şi medicină" le am la Bucureşti. Când mă chemi ţi le dau.

*

Pt. Intim: jicnit (sic!) de Vera cu sculptorul, vreau s-o fac să se umilească atât cât numai unei curve (magdalene) i se cuvine s-o facă.

*

31 august 1964
11,30 seara

Acuma, să încerc să relatez ce-a fost ieri şi alaltăieri. Când am ştiut că Lena va pleca la Bucureşti, i-am scris Verei cerându-i un randevu la Gara de Sud în Ploieşti pentru ieri la orele 12,50. Urma să o aştept în faţa restaurantului gării. Până atunci, m-am dus cu Fanache la Suzana, ca Lena să plece liniştită spre Capitală. Ieri dimineaţă, 30 august, am pornit-o spre Ploieşti. Am sosit în Gara de sud la 10,30; mai aveam două ceasuri şi 20 de minute până la întâlnirea cu Vera. Am umblat prin oraş, plin de ea şi de dorul ei. Trepidam, dar mă stăpâneam, deşi mi-era foarte, foarte greu. Fericirea atât de apropiată, de-a o revedea pe Vera, mă pusese într-o totală stare translucidă. Prin ea, prin starea asta, îşi făcea loc, pe lângă marea fericire a întâlnirii aşteptate (şi pe care-o socoteam decisivă), şi „demonul meu bun", super-lucid, care-mi frâna entuziasmul ca să-mi prevină o eventuală decepţie dacă Verocica n-ar fi venit. Am fost în gară (la restaurant, unde am mâncat o ciorbă de burtă), cu o jumătate de ceas înainte de sosirea Trenului care trebuia să mi-o aducă pe Vera. Când locomotiva lui a irupt pe marginea peronului, mi-am întrerupt ciorba şi am ieşit în uşa restaurantului. Eram stăpânit de emoţia aşteptării şi de teama ca nu cumva să aştept zadarnic. Şi aşa a fost! Vera n-a descins din tren. Am aşteptat-o în pragul restaurantului peste un sfert de ceas, până ce trenul a pornit mai departe – spre Măneci(u). Dar aşteptam zadarnic. Demonul prudenţei avusese dreptate. Simţeam cum mă nărui, ca un perete de moloz măcinat. Făceam eforturi să mă adun, să nu cad pe jos, să nu înnebunesc de durere şi disperare. N-au fost

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zadarnice – m-am stăpânit. Când, în fine, am fost sigur că Vera n-a venit la randevu, mi-am luat bilet pentru primul tren spre Bucureşti care pleca la 2 p. m. din Ploieşti şi avea să ajungă la destinaţie peste un ceas. În Gara de Nord din Bucureşti, i-am telefonat lui Smeureanu, rugîndu-l să mă aştepte la el acasă. Apoi, am cumpărat un plic cu hârtie de la chioşcul gării şi i-am scris Verei (reproduc din memorie): „30 august – orele 15,20, adică 2 ore şi 30 de la întâlnirea fixată la Ploieşti. Ce s-a întâmplat? Te rog telefonează-mi până la ora 8 seara la... (aici, numărul lui Smeureanu), unde aştept să mă chemi".

Am lipit plicul, i-am scris adresa Verei şi, după multă alergătură, (era o duminică fără taxiuri în gară) am găsit un taxi în care m-am aruncat dându-i adresa Verei. Am sosit; vedeam prima oară casa în care locuieşte ea, iubita mea cea mai tânără şi mai recentă. Am bâjbâit pe scări de serviciu, până-n uscătoria din podul blocului mic şi vechi, de trei etaje. Disperat că nu reuşisem să aflu nici măcar uşa apartamentului unde locuieşte Vera, mă învârteam prin curte, am urcat pe alte scări, pe alte intrări. Nicăieri, la nici o uşă numele ei. Când nu mai ştiam ce să fac, am apăsat pe un buton de sonerie, primul care-mi era-n faţă, am stat la uşa care nu s-a deschis şi am coborât iarăşi în mica şi strâmta curte a blocului. Atunci, a apărut o femeie de serviciu, simpatică şi ştearsă, care m-a întrebat: „Dvs. aţi sunat?" – Da, eu – o caut pe tovarăşa Vera Lungu, ştiţi unde stă? – Da, veniţi cu mine!... şi m-a dus pe o altă scară, (prima scară de serviciu pe unde urcasem până-n pod) şi mi-a arătat o uşă ceva mai sus decât parterul propriu-zis: „Bateţi aici, – numai de-o fi acasă!...". Am bătut, – n-a răspuns nimeni. Femeia a ieşit cu mine-n curte şi mi-a arătat un geam lat, la parterul-mezanin, care avea un canat deschis; celelalte două erau drapate: „Acolo e camera dumneaei, – strigaţi-o!" Răguşit de răceală (şi de emoţie) am strigat: „Vera! Vera!...". Zadarnic! Nu răspundea nimeni prin geamul deschis. Am început să dau de-a zvârlita cu plicul, ca să-l fac să cadă pe canatul deschis. De două ori a căzut îndărăt, ca un fluture. A treia oară, a aterizat pe bordura ferestrei, dar în dreptul canaturilor închise şi drapate. M-a luat groaza că Vera n-ar fi putut băga de seamă plicul acolo. Dar deodată am văzut culcată jos, sub fereastră, o scară albastră, din acelea cum sunt în curţile interioare, pentru incendii. Am proptit scara de pervazul ferestrei, am cules plicul şi l-am zvârlit pe canatul deschis. În fine, câştigasem ceva. Mi-am spus că poate Vera se va-ntoarce (dacă nu era chiar acasă şi n-a vrut să se arate), va găsi plicul şi poate mă va chema la telefon. Când dau să plec din curte, aud – de pe la subsol – un glas jovial şi amuzat: „Pune scara la loc, că te-nebunesc acu'...". – Bine – bine! i-am răspuns interlocutorului meu, nevăzut ca Dzeu, şi am aşezat scara în poziţia şi-n locul unde o găsisem. Am alergat la taxiul ce mă aştepta-n stradă şi am zburat la Smeureanu. Unde am stat pe ghimpi până pe la ora 5, când – oh! Doamne, Doamne mare, îţi mulţumesc! – Vera m-a chemat la telefon. Mi-a explicat că primind aviz poştal pentru recomandata neaşteptată de la mine, nu se dusese, în aceeaşi zi s-o scoată, aşa că ajunsese în posesia ei cu-ntârziere – ca să mai poată veni la Ploieşti. Vreau să cred că ăsta e adevărul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am alergat la Vera care m-a primit, în fine, la ea acasă. I-a căzut capul pe umărul meu. Apoi, mi/a spus că între timp se colase cu un sculptor, Apostu, cu care în momentul de faţă trăieşte quasi-marital. Şi de-acuma începe marea mea luptă, de care depinde tot ce va fi sau nu va fi între Vera şi mine.

Am stat cu ea până la orele două şi jumătate noaptea; nu m-a condus la gară (la 3 şi 15 îmi pleca un tren spre Ploieşti), ci numai până-n Piaţa Palatului, la taxi. În fine, la 7 dimineaţa, eram acasă, la Văleni, înfrânt, în fapt, cu dragostea mutilată, dar îndârjit.

Orgoliul meu e greu rănit, dar deloc înfrânt încă. S-ar putea ca, pe parcurs, să abandonez lupta – ceea ce a făcut Vera n-ar fi grav dacă nu l-ar iubi pe sculptorul ăla –, dar mă iubea ea pe mine, cum mi-a spus-o ieri nu o dată, dacă a putut să facă ce-a făcut? Acuma, sunt într-o stare de fiară întărâtată care-şi vrea prada prinsă de alta. Voi avea elasticitatea şi forţa consecventă să mă bat ca să mi-o recâştig? Azi, i-am trimes (sic!) scrisoarea cu care am început caietul ăsta, scrisă în totală transă, azi dimineaţă. Am recitit-o acum şi mi se pare că nu e incoerentă – dar nici prea convingătoare. Ştiu eu? În starea de oboseală şi excitare în care sunt încă, nu-mi dau seama dacă, la sfârşitul ei, nu mă voi afla într-o lehamite şi-ntr-o deprimare care să mă facă să renunţ la Vera pentru totdeauna, cum am făcut şi cu Laura, deşi ştiu foarte bine că Vera e cu totul şi cu totul altceva pentru mine – şi eu pentru ea – decât Laura. Mai întâi, pe Vera o iubesc complet, nu ca pe Laura. Apoi, ea e o poetă de talent, deci ne leagă meseria noastră comună şi îi pot oferi ceva ce n-aveam cum şi de ce să-i ofer Laurei.

Dar să aştept răspunsul Verei, dacă n-am să alerg poimâine iar la Bucureşti – unde Lena e internată la „Elias", pentru examene medicale. Am vorbit astă-seară cu Sidi [Sidonia Drăguşanu, *n.n.*] – fiindcă la noi nu era nimeni acasă – care mi-a spus că Lena n-are nimic grav, o cistită simplă, provocată de sarcină, dar fără nicio gravitate.

Mâine aştept un telefon de la Sidi care să-mi spună dacă am de ce să vin la Bucureşti (pentru dentist); dacă nu, am să mă silesc să stau liniştit aici până primesc un semn (dacă-l voi mai primi?) de la Vera.

*

Şi acuma, să transcriem ce am scris noaptea trecută în tren, în legătură cu această nouă descoperire a Verei:

31 august 1964
ora 4,40 dimineaţa

„Nu, n-ai dreptate să-mi impuţi minciuni! Cred că undeva tu ai minţit. Cred că n-ai venit la Ploieşti nu fiindcă ai primit prea târziu scrisoarea mea, ci fiindcă ştiai că stricaseşi, rupseseşi, cum se spune atât de concret, logodna noastră care fusese sărbătorită cu tot fastul, cu tot farmecul inefabil şi cu toate florile acelei adorabile săptămâni a poeziei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tu ai ştiut foarte bine, atunci când ne-am despărţit pentru prima oară de când ne cunoscusem, la 8 august, că decizia ta, şi numai a ta, va confirma sau va rupe această logodnă. Mi-e groază de vorbele scrise, şi de interpretarea care le poate fi acordată, în lucruri atât de gingaşe. Nu vreau să vezi în ce-am spus mai 'nainte (că depindea numai de o decizie a ta ca „logodna" noastră să e termine printr-o nuntă) vreun penibil subterfugiu prin care mă spăl pe mâini, declinându-mi orice răspundere faţă de tine. Sunt şi eu părtaş la această vină fiindcă, trufaş şi prea sigur de mine, am crezut, când ne-am despărţit atunci, că nu mă vei (hai să risc cuvântul în accepţia lui cea mai zâmbitoare!) trăda. De fapt, ne-ai „trădat" pe amândoi, ai trădat logodna noastră care părea să ne făgăduiască atât de mult, şi ţie, şi mie. În cele două săptămâni de la despărţirea noastră, ai cumpănit şi ai socotit că e mai bine să te legi cu un apostol mincinos, mincinos fiindcă mărturisea de altă disciplină decât a noastră. Reflectând însă mai adânc, ce mă umileşte în toată „trădarea" asta a ta este mai ales neîncrederea arătată poetului pe care-l înecai cu elogii şi care e, la urma urmelor, trădarea poeziei tale, în egală măsură. Ai dezertat, adică, într-altă tabără.

Dar nici nu vreau să vezi, în tot ce scriu aici, urma vreunei acuzări. Rechizitoriul e pentru mine şi împotriva mea, în primul rând; tu ia, te rog, din el, numai ceea ce e glumă şi „şuetă" în tot ce scriu.

Şi, dacă se poate, priveşte şi partea serioasă, aş zice chiar gravă a lucrului; ea se poate limpezi printr-o întrebare pe care n-am vrut să ţi-o pun ultima oară când ne-am văzut, adică aseară, fiindcă mi-a fost teamă să nu reacţionez necugetat la răspunsul pe care se putea să mi-l fi dat; acuma, dacă o să mi-l dai în scris, voi avea timpul să aleg şi să înţeleg.

Întrebarea mea e simplă şi precisă: îţi spunea mai mult (sau credeai că-ţi poate făgădui mai mult pentru împlinirea ta) sculptorul decât poetul? Mă refer la meserie, nu la persoane. Mă gândesc, de pildă, că Rilke a fost secretarul lui Rodin, şi nu al lui Mallarmé sau Valéry. Ceea ce s-ar putea să însemneze că poezia nu-i e hrană poeziei, ci trebuie să şi-o caute în alte discipline artistice mai concrete, decât în cuvânt.

Şi eu, când îţi scriu că trebuie să-ţi organizezi material viaţa, aşa ca să poţi da maximul în poezie, tot spre asta te îndreptam: spre sursele vitale ale poeziei, cele care-i garantează condiţiile celei mai bune dezvoltări".

*

Acuma, după ce le-am transcris, rândurile astea mi se par pierdute în generalităţi. Verei îi trebuia, ca oricărei femei adevărate, o dragoste. Pe care şi-a refuzat-o cu mine şi eu – idiotul! – i-am refuzat-o aseară din trufie.

E a doua oară (după Laura) când fac aceeaşi greşală: nu iau o femeie atunci când p...a mea (şi numai ea e decisivă!) o doreşte.

La a doua şedinţă, n-am să mai las să-mi scape prilejul. Deşi, îmi spun că eu vreau cu Vera mult mai mult decât un f...i – vreau o dragoste întreagă şi totală.

*

Cred că voi pleca cu ea la Sulina, unde mi-a spus că i-ar plăcea să meargă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1 septembrie 1964

Am dormit bine, dar când m-am trezit n-o iubeam mai puţin tulburat. Dimpotrivă: gelozia, refulată cu tot blindajul conştiinţei pe care i l-am opus, răzbate prin som(n). M-am trezit mort de gelozie, măcinat, umilit, anihilat. Apoi, stările celelalte, de antipod: îmi spuneam că am fost (sau am putut să-i par ei) un laş, că n-am riscat o confruntare cu „adversarul" meu, şi-mi propuneam să dau buzna peste el şi să-l iau din scurt, să-i cer cheia şi să-l invit (chiar cu riscul unei bătăi) să-şi ia gândul de la Vera. Mă-ntreb numai, acuma când scriu, dacă asemenea elanuri juvenil-cocoşeşti nu sunt cumva şi simptome de senilitate incipientă. Mă simt mai echilibrat când sunt în măsură să văd lichidarea, în calm şi răceală, a unui adversar, aşa cum s-a petrecut cu Vivi Popescu, fostul bărbat al Marianei; aşa cum s-a petrecut cu Vasiliu, fostul bărbat al Ţeşcăi; aşa cum s-a petrecut cu răposatul (şi de departe cel mai sensibilul şi seriosul) bărbat al Zinei... Pe când febrilitatea asta de cocoşel ţâfnos nu-mi inspiră prea mare încredere despre mine.

În sfârşit, fapt e că mă simt frustrat, tras pe sfoară, umilit, ridicul. Şi vreau să mă răzbun, dacă-n dragoste răzbunările se pot plănui organizat. Vreau s-o fac pe Vera să moară după mine, s-o f...t bine şi pe urmă să o trimet (sic!) îndărăt, la domnu' Apostu. Dar parcă nu-mi vine; parcă mi-aş mânji propria imagine a dragostei mele, a dragostei, nu a iubitei. (Sper că gândind aşa cum fac în clipa asta, încep să-mi detaşez dorinţa de obiectul dorinţei – să sublimez refularea şi ruşinea înfrângerii primite.) Am fost la domnul Ionică Dima care ameninţase, după spusele lui Ică, să ne părăsească, dar pe care l-am regăsit încă admirabil pentru cei 86 de ani ai lui. De-ar auzi Agripina noastră măcar pe jumătate cât aude el, ar fi bine! La Dima am vorbit de „fericitul eveniment" în perspectivă (ştiau, evident, ce nu se află în Văleni cu viteza luminii?) şi mi-am surprins o imensă tandreţe faţă de Lena, în timp ce vorbeam cât se poate de „obiectiv", relatând evoluţia sarcinii. E sigur că, pentru moment, Lena rămâne imbatabilă. Până-mi va da un copil şi – probabil – după aceea, poziţia ei în sufletul meu e consolidată la egalitate; egoismul meu operează exact în aceeaşi măsură şi pentru ea acum. Mă doare ce mi-a făcut Vera, dar nu e degradant şi nimicitor cum era când îmi făcea Laura, pe vremea când Lena n-avea copil. E o durere suportabilă, mai degrabă o sâcâială şi un imens regret că a stricat o perspectivă ce se anunţa superbă. Ceea ce încerc acum să fac e, în fond, un act de artă; de reconstituire artistică: să reiau emoţia primului nostru amor din „săptămâna poeziei" şi să o leg de azi şi de mâine, căutând să elimin pata de umbră pe care-o aruncă „momentul" impromptu, Apostu. Vreau să-i redau dragostei mele cu Vera viaţa, puritatea şi perspectiva pe care le avea la 8 august şi pe care eu crezusem până mai ieri că le păstrează încă. Aşa îmi pot explica, altfel n-aş şti cum, şiretlicul la care-am recurs azi-dimineaţă când i-am expediat Verei o telegramă cu textul următor (citez din memorie): „Plecarea Sulina cu avionul joi dimineaţa stop rog fiţi pregătită trec la şase treizeci să vă iau aeroport – Miron". Tonul oficial, din 2 motive: I) poşta locală şi II) ca să-i evit neplăceri cu amantul. Dar asta nu însemnează că-ncep să i-o abandonez? Că Vera începe să nu mă mai intereseze? Vai, Vera, pentru nimic în lume nu-mi doresc să încerc greaţa (pe care de două zile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mi-o comprim) pentru forfait-ul tău cu sculptorul, și care-ar fi urmată de o judecată din ce în ce mai rece (răcită), mai refrigentă față de tine, până ai deveni un cadavru, cadavrul dragostei noastre, avortată de tine cu violență, cadavrul rece al unei stele care a fost strălucitoare și fierbinte doar o săptămână. Nu, nu vreau!

Mai bine șiretlicuri, mai bine minciuni (dacă ești conștient de ele, mai pot fi numite minciuni toate căile cotite și viclene ale dragostei care vrea să supraviețuiască piedicilor?), mai bine amărăciune și neliniște, decât o judecată rece și obiectivă!

Deci, telegrama mea nu era decât un șiretlic. Nici prin gând nu-mi trece să mă duc la Sulina, dar asta a fost una din puținele dorințe, pe care Vera mi le-a împărtășit acum două nopți, și m-am agățat de ea ca înecatul de pai. În felul ăsta, voi ști că mă așteaptă joi dimineața la ea și asta e esențialul. Ce va mai fi, o să știu atunci. Totul e ca dragostea asta să fie purtată mai departe de noi amândoi, să nu fie lăsată să moară, mai rău, să sucombe într-o mlaștină.

*

Mă gândesc dacă încercarea pe care-o fac în caietul ăsta, de a relata cât mai exact și, dacă se poate, cât mai profund exact istoria acestei iubiri, nu va da – literar vorbind – o operă mediocră. Eu aș vrea-o la nivelul sentimentului meu amoros, dar ea s-ar putea să iasă cu totul sub. „Que l'amour est d'une étude délicate!" exclamă admirabilul Raymond Radiquet. Dar mă încăpățânez. Mă încăpățânez și-n artă, ca și-n dragoste, ca să ajung să recoltez numai avorturile unor iubiri; ale unor idealuri de iubire?

Mă gândesc, bineînțeles, la Laura. Și constat că ea devine parte integrantă din acest proces (literar și prost-amoros), că e un element constitutiv, un termen necesar, de referință și comparație.

Poate că Laura, care n-a putut-o suporta, n-a fost decât un exercițiu preliminar (decât unealta întâmplătoare, și care de altfel nici nu se vroia asta, a acestui exercițiu) în realizarea visului meu de o mare dragoste. Poate că Laura n-a fost decât o repetiție necesară, în vederea Verei. Poate că o dragoste se face ca și o operă de artă: pas cu pas, etapă cu etapă, cu ucenicii, cu eșecuri, cu reluări, cu îndoieli, ezitări, disperări, încrederi, dibuiri, dar nu se poate face altfel: „Le hazard favorable"... ăsta da, l-am avut: a fost întâlnirea noastră și toată „săptămâna poeziei". Ce mai mult i-aș putea pretinde celui mai puternic și mai bun zeu al meu? De acum înainte, trebuie să-mi pretind totul mie însumi, răbdării, cinstei, clarității, efortului meu metodic și neîntrerupt de a-mi împlini și recuceri dragostea, nu pierdută, dar amenințată. Deocamdată, o protejez să nu se prăbușească. Cred însă că voi găsi în mine forța să intervin bărbățește și categoric atunci când va amenința să se prăbușească. (Deși ea-mi face surprize, nu mă previne, nu mă asigură că păstrează ceea ce ni s-a dat.) Și dacă n-o să găsesc aceste forțe, o să însemneze că nu merită să le găsesc?

*

În schimb, zăgazurile s-au deschis. Confluențele merg, ca-ntotdeauna când simțim că am intrat pe coama de vârf a fluviului care se cheamă destin. Cine mi-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scris astăzi? Paraschiva! Paraschiva (fostă) Ciogu, de la Fofeldea, fosta mea servitoare şi amantă de la care am vrut atâta un copil! Acuma, îmi spune că are unul nou, că s-a măritat cu un colectivist şi e mulţumită; ea e poştăriţă în comuna ei. I-am răspuns că abia acuma aştept şi eu unul. Dar (deodată m-am cutremurat) copilul ăsta nou, despre care nu-mi spune câţi ani are, ci doar că e-n clasa a doua de liceu, cu cine l-a făcut?

Să fiu în Tolstoi sau Cehov? Sau în Don Quijotte ot Văleni? (N-ar fi rău ca episod de mare efect în biografia lui Manole, şantajul delicat retrospectiv al Paraschivei, la sentimentele lui paterne neîmplinite. Scrisă bine, ar fi de haz. Ca şi chestia furtişagului de găini.)

Oricum, cel puţin ca sincronism, scrisoarea Paraschivei se integrează acestui asalt al amorului în mine şi din mine. Acuma vine totul; confluenţele se împlinesc cu forţa aceea sublimă, a destinului. Dacă Vera-i scapă, însemnează că nu era prevăzută în el, ci-n marginea lui.

Dar, răbdare, răbdare!

*

2 septembrie 1964

L'approche.

Abatorul de smieură de la Suzana (secvenţă color – de la primul şoc, după colţ, apoi aparatul vine treptat şi descoperă ce era).

*

Vera spune că-i plac poeziile mele, că sunt „un mare poet", că nu i-ar face decât plăcere dacă s-ar bârfi că ea s-a culcat cu mine... etc. Am s-o pun la grea încercare – pretinzându-i să includă în volumul ei şi o poezie de mine. Atunci s-o văd!

În acest moment, notaţiile se întrerup brusc, nici măcar o literă nu maculează foile ce vor rămâne veşnic albe. Ce s-a petrecut mai departe pot mărturisi numai protagoniştii...

ABSTRACT

Here we have the unusually short and intense diary of a love story with three heroes: a woman and two men; two poets and a sculptor. Some of the involved persons are lost in the land of shadows (Miron Radu Paraschivescu, Lena Paraschivescu, Gheorghe Apostu). Sufferance, love, disappointment, desperation have lost their intensity and puriffied themselves in front of the implacable time. It is just a simple blue copybook. A poet talks about the love of his life just in the same moment when he expects a child from another woman.

Key-words: Miron Radu Paraschivescu, Vera Lungu, diary, love, Gheorghe Apostu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION DRUŢĂ

Alex Goldiş*

DRUŢĂ, Ion (3 IX 1928, Horodişte, j. Soroca), prozator, dramaturg, eseist, traducător. Născut dintr-un tată zugrav de biserici, Pentelei, şi dintr-o mamă cu origini ucrainene, Sofica, **D.** urmează o şcoală de silvicultură şi devine secretar la Sovietul Sătesc (Sfatul Popular) din Ghica Vodă (1946). Absolvă cursurile literare superioare ale Institutului de Literatură „Maxim Gorki" din Moscova (1957). După o activitate efervescentă şi diversificată la Chişinău (unde publică volume de proză şi dramaturgie, cărţi pentru copii, scenarii de film) şi în urma unor grave critici aduse pe linie de partid, **D.** se mută la Moscova. După 1969 îşi consolidează cariera de prozator şi dramaturg, cu cărţi traduse în mai multe limbi şi piese jucate în teatrele din URSS şi din alte ţări. Este ales preşedinte de onoare al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1987) şi deputat în Sovietul Suprem al URSS (1989). Devine membru de onoare al Academiei Române (1990) şi membru al Academiei de Ştiinte a Republicii Moldova (1992). E recompensat cu premii şi titluri literare prestigioase, printre care titlul de Scriitor al Poporului RSSM (1988), Ordinul Republicii (1993) sau Premiul de Stat al Republicii Moldova (2008). Debutează în 1951 cu schiţe în revista „Octombrie" şi editorial în 1953 cu volumul *La noi în sat*.

D. este una dintre figurile reprezentative ale literaturii basarabene de după cel de-al Doilea Război Mondial. Proteismul scriiturii sale – **D.** a scris schiţe şi nuvele, romane, piese de teatru, cărţi pentru copii – e atenuat de un univers imaginar particular şi de o constelaţie fixă de teme. *La noi în sat* (1953), prima plachetă de nuvele, conţine, *in nuce*, întreaga sferă de problematici dezvoltată ulterior în scrierile prozatorului: respingerea civilizaţiei în favoarea elementarităţii ancestrale; descoperirea ruralităţii ca spaţiu sacru; reautentificarea existenţei prin apelul la valori şi credinţe revolute (folclor şi magie). Datorită acestui set de valori implicite, apariţia volumului de debut a putut trece drept subversivă într-o epocă dominată de clişeele literaturii staliniste. Fragmentele de proză scurtă din *La noi în sat*, dar şi din *Piept la piept* (1964), vădesc apropieri stilistice de clasicii literaturii ruse. De la Cehov preia prozatorul tehnica „creării unei lumi într-un spaţiu restrâns", după cum mărturiseşte într-un eseu critic (*Lumea lui Cehov*, 1959; 1985). Laconismul şi capacitatea de a manipula detaliul sunt calităţile centrale ale schiţelor şi nuvelelor, rămase până azi în prim-planul valoric al operelor prozatorului. Aceste micronaraţiuni dau măsura unui cehovianism *sui generis*, transplantat în mediul rural al

* Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj, Facultatea de Litere; e-mail: al3xgoldis@yahoo.com.

RITL, nr. 1–4, p. 199–204, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Basarabiei de secol XX. Felii banale de viață și personaje anodine ale satului dobândesc un caracter enigmatic datorită stilului concis și ambiguu – fără teză sau deznodământ: într-un fragment, tânărul Ionică merge pentru prima oară la petit, însă n-are curajul să întrebe de fată și rămâne „cu ulcica în mână și cu Zina în gând" (*La fete*); în altul, doi consăteni se confruntă „piept la piept", pentru că niciunul nu vrea să-și dea căruța la o parte din mijlocul unui drum îngustat – și se împacă apoi, la fel de inexplicabil (*Piept la piept*). Aluziile la psihologia abisală a lumii rurale trimit la *Întâlnirea din pământuri* a lui Marin Preda: în *Pădureanca*, Ileana lui Sănduță își reprimă bocetul când îi arde casa, însă defulează tocmai când satul îi reconstruiește una nouă. Nu lipsesc din nuvele nici trimiterile polemice la absurdul sistemului socialist, drapate, însă, într-o simbolistică densă: în *Sacii de grâu*, un țăran e acuzat de furt pentru că a aruncat peste propriul gard un sac din avuția colhozului, pentru care muncise el însuși. O aluzie politică cu ecouri în critică e de regăsit în fragmentul *Povestea furnicii* din cartea cu același titlu (1963), parabolă despre „îndobitocirea prin muncă" (Lucreția Bârlădeanu). Caracterul melodramatic al subiectului – eforturile unei furnici aflate în căutare de hrană sunt zădărnicite de venirea ploii – e contrabalansat de comportamentul naratorului, rămas impasibil până la final: „Poate a ajuns furnica acasă, poate s-a pierdut undeva în mijlocul miriștii". Cu adevărat subversivă e, în schimb, nuvela *Toiagul păstoriei* (1984), unde simplul fapt al forței naturale și al independenței unui cioban care refuză să coboare din vârful dealului e considerat de autorități un delict – pedepsit ca atare. Deși prozatorul s-a revendicat deschis de la tradiția literaturii ruse, sunt evidente afinitățile stilistice cu proza lui Ion Creangă, Mihail Sadoveanu sau Eusebiu Camilar. Valențele orale ale scriiturii, precum și subminarea omniscienței narative de către o serie de voci empatice sunt trăsături tipologice specifice povestitorului moldovean. În proza scurtă cu caracter autobiografic *Horodiște* (1975), **D.** „epigonizează la vedere" (Ion Rotaru) *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă. Rememorarea biografiei de până la intrarea în maturitate reprezintă un prilej de monografiere a satului basarabean într-o perioadă istorică instabilă, dar și de exercitare a talentului portretistic: tatăl și mama prozatorului, dar și frații mai mari sau învățătorul satului sunt învăluiți de ironie nostalgică și umor. Centralitatea povestitorului popular rămâne pregnantă și în creațiile de lungă întindere. Aflate la jumătatea distanței dintre epos și narațiunea modernă, toate romanele lui **D.** mizează pe capacitatea de fabulație a unui povestitor ingenuu. De aici, permanența alternanță a formulelor narative, care glisează, în paginile aceluiași roman, dinspre perspectiva detașată a naratorului spre cea a colectivităților sau spre cea individuală, a personajelor. „Lirismul" sesizat de întreaga receptare se datorează modificărilor bruște ale comportamentului naratorial în funcție de mizele de moment ale povestirii. Vocea supraindividuală a Horodiștei sau a Ciuturei, spații sacre ale romanelor lui **D.** – personificată, adesea, printr-o stilistică tributară încă prozei de secol XIX –, devine la fel de pregnantă precum „vocile" eroilor săi principali, influențându-le în mod direct acțiunile. În *Frunze de dor* (1957), ingenua poveste de dragoste dintre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gheorghe Doinaru și Rusanda Cibotaru se destramă treptat sub presiunea mizelor sociale divergente. Fata are aspirații de învățătoare, în timp ce Doinaru se înrolează în armată. Departe de a fi tezist, romanul păstrează intactă enigma acestei neîmpliniri erotice, printr-o bună gestionare a psihologiei personajelor și prin diseminarea dramei centrale într-o serie de istorii particulare vii. *Frunze de dor* reține, în fundalul poveștii erotice, ecourile istoriei mari în viața satului moldovenesc imediat după cel de-al Doilea Război Mondial. Teza înstrăinării de valorile elementare, asimilată în descendență narodnicistă sau sămănătoristă, devine evidentă pe măsura evoluției prozei lui **D.** dinspre etapa cehoviană spre cea tolstoiană, a romanului fluviu cu mize narative și existențiale sporite. Reîntoarcerea în paradisul pierdut al miturilor și al datinilor arhaice reprezintă o modalitate indirectă de a respinge ideologiile totalitare ale secolului al XX-lea. *Povara bunătății noastre* (1968; prima parte, intitulată *Balade din câmpie*, apăruse în 1963), cea mai cunoscută carte a prozatorului, e parabola rezistenței pasive la agresiunile istoriei. Romanul reface monografic viața comunei Ciutura într-o perioadă de contorsiuni istorice: al Doilea Război Mondial, cu mutarea graniței Basarabiei; foametea și deportările; persecuțiile religioase și colectivizarea silită. Miza de substrat constă în a descoperi oaze de umanitate neatinse de morbul distructiv al istoriei, iar reușita estetică, în a nu pune niciodată reflectorul asupra acestora, ci în a le urmări consecințele în viața de zi cu zi a ciuturenilor. Onache Cărăbuș, comparabil ca structură existențială și construct literar cu Ilie Moromete, e un exemplu de rezistență prin repliere asupra existenței elementare. „Ară și samănă și vei avea dreptate" rezumă filosofia de viață a unui personaj aflat „în permanent război cu ceilalți" (Valeriu Cristea) și capabil să se disocieze de apropiații înregimentați politic: nu întâmplător, relațiile cu Mircea, ginerele său, se deteriorează pe măsură ce acesta își asumă apropierea de orânduirea sovietică. La nivelul compoziției, efectul de distanțare față de un context politic încărcat se realizează prin apelul la dimensiunea mitică a existenței, extrasă din vechi legende românești: cățeaua Molda veghează, ca un spirit tutelar, asupra ciuturenilor, ferindu-i de catastrofe deopotrivă naturale și ideologice. Specificitatea imaginarului romanesc a lui **D.** e de regăsit în sugestia că în spatele calamităților naturii sau al psihologiilor sucite se ascund, de fapt, Răul istoriei și înstrăinarea față de tradiție. Sugerată în *Povara bunătății noastre*, această ecuație imaginară devine vizibilă până la tezism în următoarele romane ale prozatorului. În *Clopotnița* (1972), forțele malefice ale istoriei se materializează în figura directorului de școală din comuna Căpriana (situată între Prut și Nistru), Nicolai Trofimovici Balta, care încearcă să distrugă o clopotniță construită, conform folclorului local, de oștenii lui Ștefan cel Mare. Acțiunile lui sunt zădărnicite, însă, de Horia Holban, tânăr profesor al comunei, gata să-și asume pe cont propriu rescrierea istoriei sacre a locului. Aspectul programatic al romanului, în direcția militantismului naționalist și de conservare a tradiției, e diminuat de diversificarea tehnicilor narative. Cel mai modern roman al lui **D.**, *Clopotnița* mizează pe ambiguizarea mesajului prin apelul la prolepse și analepse, la racursi-uri psihologice sau la interferența planurilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

narative. O structură imaginară antitetică, tipică romanelor de idei, e de regăsit și în *Biserica Albă* (1988). Sinteza de document și de fabulație mitică, specifică prozatorului, pune față în față istoria războaielor ruso-turce din timpul Ecaterinei cu legenda paisianismului basarabean, două orizonturi existențiale în opoziție. Lumii corupte, pline de ambiții și de fast a împărătesei Ecaterina a II-a și a comandantului ei Potiomkin, i se contrapune tărâmul unei spiritualități fruste și ingenue, reprezentată de Paisie Velicikovski, părintele Ioan sau Ecaterina („cea mică"). Hiperbolizări simbolice dublate de simetrii narative se resorb în aspectul de metaroman istoric, à la *Creanga de aur* (M. Sadoveanu), în care detaliul livresc suplinește deficitul compozițional. Imaginarul din piesele de teatru ale lui **D.** nu părăsește *topos*-urile și modalitatea de construcție a prozei. Câteva fragmente dramatice (*Horia*) au devenit romane (*Clopotnița*), în timp ce nuvele (*Întoarcerea țărânii în pământ*) sau romane (*Povara bunătății noastre*, *Biserica Albă*) au fost rescrise în variantă dramatizată. Datorită caracterului inevitabil schematic, piesele de teatru ale lui **D.** sunt și mai predispuse la ciocnirile de idei și la abstragerile alegorice. Drama *Casa mare* (1967) ilustrează dilema văduvei Vasiluța între erosul instinctual față de Păvălache, „flăcău tomnatic", și datoria de a păstra memoria soțului pierdut în război. În ciuda complicațiilor intrigii care contribuie, indirect, la impresia de psihologie complexă a eroilor, fragmentul rămâne o pledoarie pentru respectarea ordinii morale, îngroșate în simbolul „casei mari" – spațiu sacru al căminului tradițional. Lui Onache Cărăbuș sau Vasiluței li se alătură, în calitate de purtători de cuvânt ai tradiției, Tudor Mocanu din drama *Doina* (1968), mătușa Ruța din *Păsările tinereții noastre* (1974) sau Ghiță din *Cervus divinus* (1987). În ultimele două piese, conflictul arhaic – modern, specific întregului imaginar al lui **D.** – e pus în slujba aluziilor la adresa sistemului totalitar. Pavel Rusu, președintele de colhoz cu față umană, apostrofat el însuși de Omul cu Ochelari al regimului pentru gesturile de umanitate față de populație, rămâne totuși agentul central al desacralizării. Gestul compromisului ideologic e redat, în cuvintele mătușii Ruța, drept o calamitate naturală: „Tu ne-ai lăsat fără cucostârci [...] pe la sfârșitul verii te-au făcut pe tine președinte, da toamna, cum s-au dus sărmanele păsări, nu s-au mai întors". Limbajul simbolic fuzionează cu cel esopic și în piesa *Cervus divinus*, unde „o mârțoagă cu zurgălău" e prezentată de către autoritățile comuniste drept animal sacru. Dimensiunea bufă a „comediei tragice în două părți" nuanțează schematismul ideatic aflat la baza construcțiilor anterioare, transformând-o într-una dintre cele mai complexe creații ale dramaturgiei lui **D**. Piesele, mai cu seamă decât romanele scriitorului, demonstrează că opțiunea pentru lumea arhaică presupune, în subsidiar, refuzul sistemului totalitarist. După 1990, când conținutul ideologic al operelor se estompează, i se reproșează scriitorului modalitățile vetuste de compoziție: pariul strident pe lirism și simbolic, dublat de pledoaria univocă pentru valorile tradiționale. Scapă acestui tipar, din încercarea scriitorului de a se reinventa, *Maria Cantemir, ultima dragoste a lui Petru cel Mare* (2008). Piesa de teatru demantelează cu umor culisele legăturii erotice dintre țar și fiica domnitorului român. Poveștile apocrife și personajele inventate alcătuiesc laturile cele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai credibile ale operei. „Epopeea istorică" bufă demonstrează că, deși dramaturgul nu renunță la sursele de inspirație tradiționale, acestea părăsesc caracterul emfatic al simbolului în favoarea anecdotei și a *bric-à-brac*-ului senzaționalist.

Fără ascuțitul tragism al scrierilor lui Cinghiz Aitmatov, proza numai aparent domoală a lui Ion Druță cunoaște multiple tensionări, exprimate în ample scene tolstoiene, de o mare încărcătură emoțională.

Valeriu Cristea

SCRIERI: *La noi în sat*, Chișinău, 1953; *Poveste de dragoste*, Chișinău, 1954; *Frunze de dor*, Chișinău, 1957; reed. Chișinău, 2004; *Dor de oameni*, Chișinău, 1959; *Cenușica*, Chișinău, 1962; *Balade din câmpie*, Chișinău, 1963; *Povestea furnicii*, Chișinău, 1963; *Piept la piept*, Chișinău, 1964; *Trofimaș*, Chișinău, 1966; *Casa mare*, Chișinău, 1967; *Povara bunătății noastre*, Chișinău, 1968; reed. Chișinău, 2005; *Osânda căutării*, Chișinău, 1969; *Bobocel cu ale lui*, Chișinău, 1972; *Clopotnița*, Chișinău, 1972; *Balada celor cinci motănași*, Chișinău, 1973; *Păsările tinereții noastre*, Chișinău, 1974; reed. Chișinău, 2007; *Ultima lună de toamnă*, Chișinău, 1975; *De la verde pân' la verde*, Chișinău, 1982; *Daruri*, Chișinău, 1983; *Clopotnița. Mozart la sfârșitul vieții. Plecarea lui Tolstoi. Horodiște*, îngr. Elena Siupiur, Chișinău, 1984; *Scrieri*, I–II, Chișinău, 1986–1987; *Biserica Albă*, Chișinău, 1988; reed. Chișinău, 2006; *Clopotnița*, îngr. Elena Siupiur, București, 1988; *Scrieri*, I–IV, îngr. V. Guțu și Eugen Lungu, Chișinău, 1989–1990; *Povara bunătății noastre*, I–II, pref. Mihai Cimpoi, București, 1992; *Căderea Romei*, Chișinău, 1995; *Ora jertfirii*, ed. bilingvă, Chișinău, 1998; *Apostolul Pavel*, Chișinău, 1999; *Harul Domnului*, Chișinău, 2001; *Pomul de la răscruce*, Chișinău, 2003; *Vatra blajinilor*, Chișinău, 2007; *Maria Cantemir, ultima dragoste a lui Petru cel Mare*, epopee istorică în unsprezece tablouri cu epilog, București, 2008/Chișinău, 2008; *Îngerul supraviețuirii. Mărturii și spovedanii*, București, 2011.

Repere bibliografice: Gavrilov, *Reflecții, 19–34*; Mihai Cimpoi, *Creația lui Ion Druță în școală*, Chișinău, 1986; Andrei Hropotinschi, *Problema vieții și a creației. Studiu critic despre opera lui I. Druță*, Chișinău, 1988; *Aspecte ale creației lui Ion Druță*, coord. Mihail Dolgan, Haralambie Corbu, Chișinău, 1990; Ciocanu, *Critică, 254–267*; *Druțiana*, Chișinău, 1990; Mircea Popa, *Ion Druță. „Glasul" redeșteptării*, ST, 1991, 1; Val Condurache, *Reintrarea în istorie*, RL, 1991, 16; Florin Manolescu, *Din literatura Basarabiei*, LCF, 1992, 29; Z. Ornea, *„Povara bunătății noastre"*, RL, 1992, 15; Valeriu Cristea, [*Ion Druță*], L, 1992, 20, 22–24, 26–27; Valeriu Cristea, *Teatrul lui Ion Druță*, CC, 1994, 1–3; Valeriu Cristea, *Judecăți și prejudecăți despre Ion Druță*, L, 1995, 5; Micu, *Scurtă ist.*, III, *61–69*; Cimpoi, *Ist. lit. Basarabia, 177–182*; Cosma, *Romanul*, II, *422–433*; L. Gorin, *Ion Druță. Biobibliografie*, Donduseni, 1999; *Dicț. esențial, 268–270*;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Popa, *Ist. lit.*, II, *1181–1182*; Lucreţia Bârlădeanu, *Emblemă a moldovenismului*, LCF, 2002, 45–46; Nicolae Beleţchi, *Orientări artistice şi stilistice în literatura contemporană*, II, Chişinău, 2003, *32–52*; *Opera lui Ion Druţă: univers artistic, spiritual, filozofic*, I–II, coord. Mihail Dolgan, Chişinău, 2004; Maria Şleahtiţchi, *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*, Iaşi, 2007, *19–34*; Haralambie Corbu, *Faţa ascunsă a cuvântului: studii şi eseuri*, Chişinău, 2007, *385–404*; *Academicianul Ion Druţă – prozatorul, dramaturgul, eseistul. Biobibliografie*, coord. Mihail Dolgan, Chişinău, 2008; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a 2-a, Bucureşti, 2009, *1195–1198*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GEORGE BANU

Mircea Morariu*

BANU, George (Georges) (22.VI.1943, Bucureşti), teatrolog, eseist. Născut într-o familie de intelectuali, **B.** a absolvit liceul la Buzău, după care a fost admis la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" din Bucureşti, Secţia actorie, transferându-se apoi la Secţia teatrologie – filmologie, absolvită în 1968 cu teza *Poetica trupului în secolului al XX-lea*. Rămâne asistent la Catedra de Teatrologie a Facultăţii de Teatru (1968–1973). Semnează cronică teatrală curentă în presă şi eseistică în revista „Secolul 20". Îşi ia doctoratul în estetică în 1972 cu teza *Modurile comunicării teatrale în secolul XX*, publicată sub titlul *Reformele teatrului în secolul reînnoirii* (2011). Graţie unei burse, ajunge în Franţa la sfârşitul lui decembrie 1973 şi decide să nu mai revină în România. Obţine titlul de doctor al Universităţii Sorbonne Nouvelle, Paris III, cu teza *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Meyerhold, Eisenstein)*, publicată parţial sub titlul *Brecht ou Le Petit contre le Grand* (1981), luând şi doctoratul de stat în 1987 cu lucrarea *Pratiques de la mémoire dans l'art de la mise en scène au XX-e siècle*, sub conducerea lui Bernard Dort. În răstimp colaborează la postul de radio Europa Liberă, concentrându-se în intervenţiile sale îndeosebi asupra chestiunilor legate de teatru. Parcurge ierarhia universitară începând cu funcţia de asistent asociat (1975) şi avansând la poziţia de profesor titular (1997) la Universitatea Sorbonne Nouvelle, Paris III; a predat şi la Universitatea Louvain-la-Neuve din Belgia. Între 1981 şi 1989 face parte, alături de Antoine Vitez, din colectivul de conducere al Teatrului Naţional din Chaillot, fiind redactor-şef al jurnalului acestui teatru, iar mai târziu responsabil editorial al revistei „L'Art du théâtre". Figurează ca membru în colegiul de redacţie la „Travail théâtral", „Alternatives théâtrales" (pe care o conduce), „Art Press", „L'Art du théâtre", „Seine et Danube", „Teatrul azi" ş.a. Coordonează, de asemenea, colecţia „Le Temps du théâtre" la Editura Actes Sud. A fost director artistic la Académie Expérimentale des Théâtres (1981–2000), secretar general la Union des Théâtres de l'Europe, preşedinte al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru pe durata a trei mandate succesive, apoi preşedinte de onoare. Este *doctor honoris causa* al Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi (2005), al Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" din Bucureşti (2005), al Universităţii „Petru Maior" din Târgu Mureş. I s-au acordat numeroase distincţii: Chevalier des Arts et des Lettres,

* Universitatea din Oradea, Facultatea de Litere; e-mail: mmorariu@uoradea.ro.

RITL, nr. 1–4, p. 205–210, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Commandeur de l'Ordre National du Mérite, Ofițer al Meritului Cultural Polonez, Comandor al Ordinului Serviciu Credincios, precum și Premiul de Excelență din partea UNITER, iar în 2007 Premiul Prometheus.

În preambulul volumului *La Scéne surveillée. De Shakespeare à Genet* (2006), editat în românește în 2007, **B.** istorisește cum i-a venit ideea scrierii cărții. O mai veche lucrare a sa intitulată *Mémoires du théâtre* (1987, publicată în românește în 1993) se încheie cu formula „spectatorul este un paznic de noapte, un veghetor". Cu precizarea că există o diferență fundamentală între a veghea și a supraveghea. Or, urmărind cu „atenție relaxată" un spectacol cu piesa *Britannicus* de Racine, în regia lui Alain Bézu, **B.**, în calitate de critic, s-a simțit dintr-odată în situația de „a supraveghea" el însuși supravegherea exercitată de Neron asupra lui Junie. Recunoscându-și reactivate trăirile de om supravegheat, specifice existenței într-o țară comunistă părăsită la puțină vreme după noua cădere a nopții totalitare din iulie 1971, teatrologul a simțit îndemnul de a întocmi o hermeneutică a supravegherii. Există un dispozitiv al supravegherii, adică o construcție anume supravegheată spre a-l vedea/auzi pe celălalt în deplină siguranță, având certitudinea că el „ignoră faptul că e supravegheat și, furnizează, în consecință informații netrucate". În teatru spectatorul devine el însuși un supraveghetor care „vede fără să fie văzut". Spectator calificat, criticul exercită propria lui supraveghere. Totul e ca aceasta să nu terorizeze, așa cum se întâmplă, bunăoară, în *Improvizația de la Alma* de Eugen Ionescu. Felul în care **B.** concepe actul critic se situează la antipozii efectului dizolvant exercitat de critica „teroristă". Așa după cum mărturisește în capitolul *O critică de acompaniament* din cartea *Ultimul sfert de secol teatral* (2003), visul său a fost acela de a fi nici mai mult, nici mai puțin decât un bun acompaniator. Mai exact, un critic „nici sufocat de abuzul de admirație, nici înghețat de excesul de distanță". De unde și obsesia ideii *d'entre-deux,* caracterizantă, poate, pentru întreaga lui carieră, o obsesie asupra căreia criticul a produs remarcabile reflecții. „Scriitura *acompaniatoare* se situează la jumătatea drumului dintre o literatură căreia nu îndrăznește să-i treacă pragul și o critică de care vrea să se elibereze", stă scris în eseul *O critică de acompaniament.* De altfel, un titlu de volum e *Exercices d'accompagnement* (2001). În teatru funcționează ceea ce e socotit „muzeul personal", profitabil să fie evocat printr-un „discurs artistic" „în care amintirea și subiectivitatea se întrepătrund" (*Memoria teatrului*), nu printr-unul excesiv critic, adică demolator. Criticul se cuvine să găsească mai degrabă argumente în favoarea mersului la teatru decât în defavoarea acestei invitații. Discursul artistic, în constituirea căruia un rol esențial l-au avut lecturile din Bernard Dort și din Roland Barthes, îi permite criticului și să acompanieze, dar și să se exprime pe sine. Mai mult, misiunea criticii e mai întâi aceea de a salva, iar rostul criticului e acela de a funcționa drept salvator al memoriei teatrului. Condiția de salvator e dublată de aceea de martor. „Spectacolul, operă a prezentului care actualizează trecutul, poate fi parțial actualizat de martor, tot atât de bine cu ajutorul cuvintelor, cât și cu ajutorul imaginilor. Martorul are

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nevoie, pentru aceasta, de cele două suporturi reunite, căci fantoma spectacolului nu reînvie decât din îmbinarea vizualului cu scrisul. Împreună, ele vor permite martorului să realizeze uneori adevărate performanţe ale memoriei. Vizualul înregistrează, iar povestirea sugerează. Spectacolul dispărut nu poate fi evocat decât prin încrucişarea lor" (*Teatrul memoriei*). E ceea ce a făcut teatrologul în cartea *Livada de vişini, teatrul nostru. Jurnal de spectator* (2000), publicată cu un an înainte în franceză. Aici el reînvie „momentele de încredere dăruite de scenă", aşa cum au fost ele resimţite cu ocazia vizionării unor importante reprezentări ale capodoperei cehoviene. E vorba despre spectacole datorate unor regizori din generaţii şi din ţări diferite, de la Lucian Pintilie la Giorgio Strehler, de la Efros la Otomar Krejca, de la Radu Penciulescu la Peter Brook, de la Gheorghe Harag la Andrei Şerban, de la Peter Zadek la Peter Stein, de la Vlad Mugur la Theu Boermans ş.a. Cu toţii fideli ai teatrului de artă, înţeles de **B.** ca „tradiţie reînnoită", ca în antologia *Teatrul de artă, o tradiţie modernă*, pe care o coordonează, apărută la Paris în 2000 şi la Bucureşti în 2010. În *Livada de vişini*, în efemeritatea livezii, în dezintegrarea ei, criticul întrevede metafora însăşi a esenţei teatrului. De unde comparaţia dintre destinul livezii şi cel al teatrului: nu va avea loc niciun fel de vânzare a teatrului, însă el se va adresa tot mai apăsat unei minorităţi retroactive, căreia îi revine misiunea de a conserva livada lăuntrică. Opţiunea pentru critica de acompaniament îi permite teatrologului să vorbească despre un regizor sau despre un actor „a cărui operă nu poate fi consultată în realitatea ei palpabilă, tangibilă", îngăduind „atât comentariul, cât şi mărturia". E ceea ce a făcut **B.** în mai multe scrieri, dar preeminent în două cărţi. E vorba mai întâi despre *Peter Brook. De „Timon d'Athènes" à „La Tempête" ou Le Metteur en scène et le cercle*, apărută în Franţa în câteva ediţii (1991, 2001 şi 2005), iar în România în 2005, carte deopotrivă de teorie şi de confesiune. O confesiune asupra felului în care a perceput criticul voinţa regizorului de a reface „valorile pervertite, clădirile năruite", căci „arta lui este aceea a unui meşter restaurator, al cărui program pentru teatru are drept orizont un model arhaic, situat la începutul istoriei". Relaţia specială ce s-a instituit între regizorul englez şi teatrolog s-a fundamentat nu numai pe nedezminţita pasiune pentru teatru şi neostoita căutare a adevărului acestuia, ci şi pe încrederea în lecturi, ceea ce duce la o continuă şi minuţioasă revenire la cărţile din care şi-a tras seva opera lui Peter Brook. Cea de-a doua lucrare e *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (2008) în care **B.** ia cititorul într-o pasionantă călătorie în lumea actorilor unici, înţeleşi ca „agenţi ai circulaţiei cosmice", aflaţi foarte aproape de condiţia de „fiinţe de interval", definiţi astfel prin sintagma preluată de la Andrei Pleşu din *Despre îngeri*. Actorul unic e înţeles drept „cel ce evoluează între rol şi el însuşi", care „îşi asumă rolul, depăşind-l în acelaşi timp, îşi asumă regia, eliberându-se în acelaşi timp de ea", drept cel ce riscă totul. Izbânda lui constă în faptul că „trezeşte în spectator bucuria unei prezenţe apropiate şi, totodată, îndepărtate, a unei fiinţe de aici şi de aiurea". În această categorie intră actori europeni sau orientali ce poartă nume magice, precum Sarah Bernhardt,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gérard Philipe, Ryszard Cieslak, George Constantin, Victor Rebengiuc, Ştefan Iordache. Îi place lui **B.** să spună despre sine, parafrazându-l pe Prospero, personajul shakespearian, că e făcut din plămada spectacolelor pe care le-a văzut şi că aceste spectacole alcătuiesc biblioteca lui personală. Întru desăvârşirea căreia a adăugat nenumărate cărţi citite, cărţi al căror rost a fost acela de a-i îngădui o înţelegere superioară a teatrului. „Spectator pe termen lung", el şi-a conservat această condiţie nu fiindcă avea certitudini, ci mai ales pentru că avea îndoieli şi deoarece socoteşte că mai poate găsi înţelesuri decodând adevărul teatrului, care e mereu altundeva. Iată motivul în virtutea căruia spectatorul a fost dublat de un călător înverşunat. Nu doar viaţa este în altă parte, aşa cum glăsuieşte titlul unei cărţi a lui Milan Kundera, ci şi „teatrul este în altă parte". Căutarea alterităţii artistice e una dintre coordonatele pe care s-a constituit exemplar cariera de critic, de teatrolog a lui **B.** Aşa încât Prospero a fost mereu şi armonios dublat de un Peer Gynt, de asemenea de aflat în personalitatea lui. Cu diferenţa că, ajuns la vârsta bilanţului, personajul lui Henrik Ibsen e măcinat de revelaţia dureroasă a zădărniciei, pe când maturului teatrolog îi este rezervată bucuria împlinirii. Dorindu-şi odihna, pentru că, aşa cum mărturiseşte în eseul *Odihna* din *Trilogia îndepărtării* (2010), „Să te odihneşti înseamnă să pleci în căutarea ta... şi mai ales să te găseşti". El nu a uitat nicio clipă dorinţa de a se dedica şi altor arte, adică de a se situa încă o dată în *entre-deux*. Din această dorinţă s-a născut trilogia compusă din *Le Rideau ou la fêlure du monde* (1997, în româneşte în 2012), *L'Homme de dos: peinture, théâtre* (2000, în româneşte în 2008) şi *Nocturnes: peindre la nuit, jouer dans le noir* (2005). În a doua carte, criticul-acompaniator se însoţeşte cu tablouri şi face o cercetare asupra modului în care, la un moment dat, pictura a simţit nevoia să se teatralizeze sugerând acţiunea, iar teatrul pe aceea de a recurge la formule mai încărcate de sensuri decât cele standard, încremenite, osificate. Pictura a descoperit ceva mai devreme, în secolul al XV-lea, cât de expresiv poate fi spatele omului în vreme ce teatrul doar cândva, prin secolul al XVIII-lea, pregătind astfel apariţia regiei, ceea ce a însemnat o pregătire fundamentală. Peter Brook este de părere că aceasta a început „atunci când cineva a îndrăznit să arate pentru prima oară actorul cu spatele întors la public". Regia, ale cărei avataruri în secolul al XX-lea au fost urmărite de **B.** în teza lui de doctorat, a permis existenţa criticii de acompaniament agreată de teatrolog. În *Cortina sau fisura lumii,* experienţa de spectator îi îngăduie să probeze cu nenumărate argumente (ideatice, teoretice, materiale, vizuale) chipul în care cortina, părăsind lumea relativ restrânsă a teatrului şi asumându-şi-o pe aceea a picturii – tot la fel cum loja şi-o asumase pe aceea a literaturii (*Le Rouge et Or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, 1989, în româneşte în 1993), graţie unor romane de Stendhal sau Flaubert, de Balzac sau Tolstoi –, „invită la abordarea istoriei pe care tabloul o povesteşte ca parte a unui episod teatral; pictura, mai cu seamă, o va utiliza ca pe un accesoriu privilegiat, dând în vileag dispoziţia fiinţelor de a evolua ca actori pe scena planetară". Dacă în *Spatele omului* se aude cel mai bine glasul teatrologului, în *Cortina sau fisura lumii* mai pregnantă e vocea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iubitorului de artă plastică, în timp ce în *Nocturne* eseistul își asumă o mare libertate atât față de teatru, cât și față de pictură. Referirile la cele două arte se amestecă cu încântătorul recurs la scrieri literare sau filosofice, iar sinele eseistului își rezervă dreptul și luxul de a se dezvălui și răsfăța întru răsfățul cititorului. Câteva antologii, concepute și realizate inspirat de **B.**, traduse și în românește (*Reptilele și teatrul reînnoit – secolul regiei –*, 2009, *Shakespeare: lumea-i un teatru*, 2010, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, 2010), au drept punct de plecare aceeași pasiune pentru scenă.

SCRIERI: *Arta teatrului* (în colaborare cu Mihaela Tonitza-Iordache), București, 1975; ed. a 2-a, București, 2004; *Bertold Brecht ou Le Petit contre le Grand*, Paris, 1981; *La Formation du comédien* (în colaborare cu Anne-Marie Gourdon), Paris, 1981; *Le Théâtre – sorties de secours*, Paris, 1984; *L'Acteur qui ne revient pas: journées de théâtre au Japon*, Paris, 1986; ed. (*Actorul pe calea fără de urmă: zile de teatru în Japonia*), postfețe Jean-Jaques Tschudin și Mircea Ghițulescu, București, 1995; *Mémoires du théâtre,* Arles, 1987; ed. (*Teatrul memoriei*), tr. Andriana Fianu, București, 1993; *Le Théâtre – art du passé, art du présent*, Paris, 1989; *Le Rouge et Or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, 1989; ed. (*Roșu și aur. Teatrul spectatorului*), tr. Cristina Corciovescu, București, 1993; *Peter Brook. De „Timon d'Athènes" à „La tempête" ou Le Metteur en scène et le cercle*, Paris, 1991; ed. (*Peter Brook: vers un théâtre premier*), Paris, 2005; ed. (*Peter Brook: spre teatrul formelor simple*), tr. Delia Voicu, București–Iași, 2005; *Le Théâtre ou L'instant habité*, Paris, 1993; *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, 1997; ed. (*Cortina sau fisura lumii*), București, 2012; *Notre théâtre, „La Cerisaie": cahier de spectateur,* Arles, 1999; ed. (*Livada de vișini, teatrul nostru. Jurnal de spectator*), tr. Anca Mănuțiu, București, 2000; *L'Homme de dos: peinture, théâtre*, Paris, 2000; ed. (*Spatele omului: pictură și teatru*), tr. Ileana Littera, București, 2008; 2009; *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Vic-la-Gardiole, 2001; *L'Oubli: essais en miettes*, Besançon, 2001; ed. (*Uitarea. Eseu în fărâme*), tr. Anca Mănuțiu, Cluj-Napoca, 2002; *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, tr. Delia Voicu, Pitești, 2003; *Nocturnes: peindre la nuit, jouer dans le noir*, Paris, 2005; *La Scène surveillée. De Shakespeare à Genet*), Arles, 2006; ed. (*Scena supravegheată. De la Shakspeare la Genet*, tr. Delia Voicu, București–Iași, 2007; *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, tr. Delia Voicu, București, 2008; *Claude Régy*, Paris, 2008; *Le Repos*, Paris, 2009; *Trilogia îndepărtării. Odihna. Noaptea. Uitarea*, tr. Ileana Littera și Anca Mănuțiu, București, 2010; *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, București, 2011; *Les Voyages du comédien*, Paris, 2012.

Repere bibliografice: Mircea Morariu, [*George Banu*], F, 1994, 6, 1996, 3, 2001, 2, 2003, 5, 2004, 9, 2008, 6, TTR, 2008, 8–10, 2012, 1–2, 10–11, VTRA,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2012, 6–7; Marina Constantinescu, [*George Banu*], RL, 1994, 23, 2001, 40, 2002, 38, 2008, 31, TTR, 1999, 12; Luc Bondy, *La Fête de l'instant: dialogues avec Georges Banu*, Arles, 1996; ed. (*Sărbătoarea clipei: dialoguri cu George Banu*), Bucureşti, 2011; Peter Stein, *Essayer encore, échouer toujours: entretiens avec Georges Banu*, Bruxelles, 2000; Mircea Ghiţulescu, *Efectul de lupă*, CNT, 2001, 17; Mihaela Michailov, *Spectrele livezii*, OC, 2002, 99; Mircea Morariu, *Teatrul şi cărţile lui*, Oradea, 2009, *215–224*; Manolescu, *Enciclopedia*, *67–68*; *Ţintă fixă George Banu*, VTRA, 2012, 6–7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIRCEA DINESCU

Teodora Dumitru*

DINESCU, Mircea (11 XI 1950, Slobozia), poet și gazetar. Este fiul Aureliei Dinescu (n. Badea) și al lui Ștefan Dinescu, muncitori. Urmează liceul la Slobozia (1965–1969) și Facultatea de Ziaristică a Academiei „Ștefan Gheorghiu" (1979–1984). Debutează publicistic în „Luceafărul" (1967), iar editorial cu volumul de versuri *Invocație nimănui* (1971; Premiul Uniunii Scriitorilor). Este angajat la Asociația Scriitorilor din București (1972–1976), apoi ca redactor la „Luceafărul" (1976–1982) și „România literară" (1982–1989). La finele unui deceniu în care desfășurase o activitate calificată drept disidență, în primăvara lui 1989 apare cu un interviu ostil regimului comunist în cotidianul francez „Libération", iar în toamna aceluiași an publică în cotidianul vest-german „Frankfurter Allgemeine Zeitung" articolul *Mamutul și literatura* – acțiuni soldate cu o perioadă de arest la domiciliu, excludere din partid, interdicție de publicare și pierderea locului de muncă. După 1989 beneficiază de mai multe burse și premii în străinătate, devine președinte al Uniunii Scriitorilor (1990–1993), întemeiază săptămânalul satiric „Academia Cațavencu" (1990) al cărui director este până în 2000, după care trece la conducerea nou-înființatelor „Plai cu boi" (2000) și „Aspirina săracului" (2003); devine realizator de emisiuni TV și om de afaceri. Este fondatorul „portului cultural" de la Cetate (Dolj), unde găzduiește diferite festivaluri artistice, acompaniate de festinuri. A fost membru al Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității. A primit de mai multe ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1971, 1976, 1981), Premiul Academiei Române (1978), Premiul Internațional de Poezie (Rotterdam, 1989), Premiul Internațional Central European Time (Budapesta, 1998), Premiul Herder pentru Literatură (1999), Premiul Național de Poezie „Mihai Eminescu" (Botoșani, 2008).

Debutul lui **D.** cu *Invocație nimănui* se petrece în contextul recuperării modernismului, deschis în anii 1960 de poezia lui Nichita Stănescu. Formula preponderent metaforică, din zona miturilor și a simbolurilor înalte, spiritul liber, din spița dionisiacului vitalist, marcat de o febră a autoafirmării ofensive, aduc, în acest prim volum și în următorul, *Elegii de când eram mai tânăr* (1973), un tribut liricii românești din prima jumătate a secolului trecut, dar și tradiției rebele a Franței, de la François Villon la Arthur Rimbaud. Paradigma acestei poezii cuprinde un set restrâns de locuri comune curente în imaginarul liricii moderne,

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: teo_dora_dumitru@yahoo.com.

RITL, nr. 1–4, p. 211–218, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oscilând între asumarea lor modernistă, cinic-desacralizată, şi o instrumentare de tip neoromantic, încrezătoare încă în capacitatea de a semnifica legătura cu un transcendent neieşit din uz. Apar metaforele-simbol ale unei corporalităţi juvenile şi fertile, euforice şi explozive, pentru că se ştie perisabilă (sângele, consubstanţial vinului, aripa, ochiul, trupul, carnea), sau ale unui continuum mineral-organic-cosmic (soarele, stelele, zăpada, cometa, „bulgări de lumină" etc.), precum şi o serie de identităţi şi acţiuni simbolice, cu valoare rituală, marcând primordialul relaţiei dintre om şi divinitate sau natură (vânătoarea, biciul, hăţul, păcatul, şarpele, viermele, naşterea, sacrificiul, edenul, infernul etc.). Alături de câteva mituri fundamentale, creştine sau păgâne (de la Sisif la Crist), tot acest arsenal simbolistic, recurent în imaginarul romantic, situează poezia lui **D.** în sfera ofensivei prin care primii modernişti europeni semnalau alienarea tehno-pozitivistă a lumii. Metafora centrală a tinereţii fără alt obiect în afară de sine, crescută în linia angelic-satanicului arghezian şi villonesc şi prelucrând polemic imaginarul decadent al lui D. Iacobescu din poezia *Unei doamne* („Sunt tânăr, Doamnă, vinul mă ştie pe de rost/ şi ochiul sclav îmi cară fecioarele prin sânge" – *Sunt tânăr, Doamnă...*), dar şi eul extrem de prezent, care afirmă, invocă, aruncă imprecaţii sau îşi declară neliniştea în tonul psalmistului ori al zicerii folclorice, scot însă această poezie din sfera modernismului înalt, impersonal. Emfaza juvenilă autentică e, de altfel, greu de disociat de ireverenţa arătată tradiţiei (romantice) printr-o formulă lirică (modernismul) devenită ea însăşi tradiţie, sau de influenţa pe care poezia anterioară celui de-al Doilea Război Mondial a avut-o cu adevărat asupra scrisului lui **D.** „Vulgarizarea" arghezian a clişeului înalt („Intră-n mine steaua până-n subţiori/ şi-mi împinge parcă sufletul cu botul" – *Şah*; „un Dumnezeu eretic se oglindeşte-n smoală/ iar Crist pe cruce are şi pernă şi cearşaf" – *Hidalgo*) stă lângă poza şi cantabilitatea ironică sau decorativ-parnasiană a lui Ion Minulescu, Adrian Maniu sau Ion Barbu („Provincie prin care-mi fluier paşii/ din blăni de vulpi s-aprind un foc bengal,/ când trec spre lucruri rătăciţi hăitaşii/ privirii mele (toţi greşim egal)" – *Vânătoare inversă*) şi lângă tonul grav, autentic angoasat, al lui Lucian Blaga sau, din nou, al lui Tudor Arghezi („această putrezire mă-mbată ca un vin/ căci simt curgând printr-însa bunicile şi unchii" – *Sunt tânăr, Doamnă...*; „Cum mi se face înăuntru frică/ îmi izbucneşte iarna dintr-o mână,/ trupul coboară, ochiul se ridică/ şi fructul verii încă se amână" – *Înserare*). Formele retro ale sintaxei şi prozodiei, precum şi metafora pe structură genitivală, de tip antropomorfizant, preferată şi în volumele ulterioare („dantura toamnei", „genunchii iernii", „dinţii" istoriei, „fructul verii", „trompetele nimicului"), par prelucrări, la limita jocului conştient, din lirica unor minori (post)simbolişti. Contragerea lumii în „lucruri", insurgent minimalizatoare sau, dimpotrivă, purificatoare („bate vânt din lucruri...") ori în geometrii fundamentale („Eden cu pârghii şi cu sfere") aminteşte de poetica epurată a lui Nichita Stănescu. Însă evazionismul fără obiect („sufletu-i o luntre", „carnea dulce vâslă"), rebeliunea iarăşi fără obiect („ghimpii de îndrăzneală", „sămânţa rea în oase") îşi vor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

abandona aura ambiguu metafizică în versurile din volumele următoare, convertindu-se într-o revoltă antisistem tot mai pronunțată spre finele regimului comunist. Din haiduc al neantului, temător sau nu de „gheara timpului" („Tânjesc departe și nu am casă/ piatra-nfloreşte dinspre genunchi/ și n-am iubită și n-am mireasă,/ numai cuțitu-nfipt în rărunchi" – *Baladă de pierdere*), eul liric va deveni denunțătorul cu adresă precisă al unui timp și al unui loc anume din *La dispoziția dumneavoastră* (1979) sau din *Democrația naturii* (1981). Germenii angoasei și ai revoltei – chiar la nivel stilistic elementar, al tiparului generativ al metaforei – există încă din volumul de debut. O imagine ca „subțire-n sânge o să-mi desenez/ un animal cu nările frumoase" (*Teamă cu ospăț*) va face, de pildă, pandant cu blănurile fictive „desenate" pe trupurile săracilor (*Peron*), în *Rimbaud negustorul* (1985); scândura-„luntre" sau „vâslă" a trupului („ci mai atârni pe mările rebele/ de scândura acestui trup ce-l port" – *Mai mult pământ*) va ținti posibilitatea unei treceri-evadări cu o geografie mult mai exactă. Pe măsură ce devine mai corpor(e)ală, mai limitată referențial și mai explicit socio-politică, poezia lui **D.** câștigă în identitate, originalitate, forță. Dacă în *Elegii de când eram mai tânăr* sensul revoltei apostrofante se distribuie egal către instanța feminină etern-destabilizatoare („Sub pașii tăi cad viermii în extaz/ se bâlbâie salcâmii și fac spume" – *Când treci*) sau spre condiția universal precară a umanității („noi atârnăm de sfârcul unei sfori/ mișcându-ne în teatrul sfintei glume" – *Spectacol*), în *Proprietarul de poduri* (1976) angoasa se cristalizează etic, mesianic sau oracular, cerând îndreptarea societății sau profețind pieirea ei. Sunt semnalate alienarea industrial-tehnologică, în tonul unui Marin Sorescu, dar și al tradiționaliștilor interbelici („Doamne-al mașinilor mai ai răbdare,/ lasă bătrânilor noștri să are/ măcar prin moarte c-un plug de brad" – *Plug de lemn*), (de)căderea miturilor („Maria își va vinde copilul în biserici/ mințindu-se de-a pururi c-un Dumnezeu bărbat" – *Candid*) și chiar alienarea divinului („o mână scoate-n ceruri un înger de reclamă/ o alta zvârle molimi pe turmele de miei" – *Actorul*). Extazul și eroarea, mărul și viermele se confundă, cerul e „îmbâcsit de vină", „gloria-i vândută și stârvul poartă bici". Elegiacul blagian al unui paradis în destrămare e străbătut de gestul saltimbanc, care încă pare dezmăț juvenil în fața unui Dumnezeu otios („Dumnezeu își trăsese pălăria peste urechi/ în locul aureolei avea un ceainic sub presiune" – *Bună seara*) și o moștenire de prisos și derizorie, în care mai persistă, inerțial, iluzia salvării: „Chipul zeilor demult s-a retras/ pe eticheta cutiilor de conserve [...] Noi stăm înghesuiți cu vitele pe câmp/ și parcă pacheboturi elegante/ pe care nervii mării nu le mai suportă/ plutesc prin lanurile verzi lăsând/ doar urme de petrol și de petreceri.// Astfel ca niște pești fricoși pândim/ sub paradisul curgător frânghia/ ce-o să ne salte și pe noi pe punte.// Dar nu-i nimic:/ o altă lume trece/ prin dreptul altei lumi și nu se-ating" (*Pești*). Vinul și zarul semnalează irosirea villonescă (justițiară) sau plictisul baudelairian (fără obiect), dar și orașul tentacular al simboliștilor, abjurat de sămănătoriști. Obsesia etic-radicală a biciului sau a nuielei, dublată de sentimentul băltirii în „oul impur și fără foc" al lumii, nu e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

incompatibilă cu obsesia beției, cu alienarea euforică sau cu euforia alienantă căutate de adolescentul strivit de perspectiva scadenței („Stau anii tunși în mine precum recruții-n tren" – *Adorm pe câmp*). Sentimentul trecerii se preface într-un sentiment al degradării nu lipsit de fibră etică, deși exprimat în metafore clișeizate, de folclor semiurban (metafora trenului sau a tramvaiului, a navigatorului minulescian), cu recuzita standard a simulacrului: actorul, circul, iluzia, spectacolul, paiața, claunul, nebunul; sau recrutul – înstrăinatul prin excelență, în folclor. Teatrul se radicalizează: apar abatorul, măcelăria, ghilotina și o natură ambiguă, corcită cu tehnologia, ca un „fierăstrău de maci". Instanța lirică se pronunță agresiv, în fața unui public de „mamifere surde". Amestecul de melancolie, de nesațiu fără nume și de revoltă tot mai precis direcționată construiește un personaj neoromantic cu tușe din Villon, Eminescu și Esenin. Eul liric își împrumută vocea unui Christ confruntat cu derizoriul, cu inutilitatea sacrificiului pe „crucea socială": „Voi confundați norocul meu olog/ cu mânzul beat în ieslele divine/ dar undeva se moare de rușine/ și se consumă pâinea ca un drog.// [...] E timpul să cobori bunule tată/ nu lebădă ci călărind un tun" (*În piața unde plâng mașinării*). Când nu adună țăndările mitului întoarse împotriva lui, eul liric rămâne insurgentul pur vocal („când eu nu tac tu mâine n-ai niciun drept să taci" – *Grâu păzit de maci*) și inamicul filistinilor („Eu sunt o pată de ulei pe geamurile înalte/ pe viața voastră scrobită zilnic" – *Soare închiriat*). *La dispoziția dumneavoastră* atestă coborârea poeziei în stradă și în politicul concret. Miza recuperării modernismului antebelic, elitar și ermetic, e acum inversată: a spune „cu cuvintele tribului" ceea ce tribul nu poate să comunice a devenit principalul interes al discursului liric. Incriminarea unui Occident esențialmente mercantil („Sinuciderea nu mai rentează./ Ca să ajungi scriitor celebru în Europa/ trebuie să fii cel puțin canibal [...] țelul suprem e să te-nrudești cu petele de grăsime/ din supă,/ adică să stai totdeauna deasupra" – *Călătoria*) face loc și altor aluzii politice, ancorate în prezentul local, est-european: „amintește-ți de șahul absurd/ în care nebunul muta satele/ sacrificând mai întâi caii/ și-o mie de inși s-au grăbit să-i laude jocul" (*Șah absurd*); „presimt că zăpada ni se va distribui pe cartelă" (*Evoluția visului*). Versurile din *Ora funcționarilor* și *Șansa melcilor* arată un poet care nu dorește să livreze „artă pentru ceai", adică pentru îndulcirea realității, aparent angajat în lupta realist-socialistă contra imperialismului, denotativ și fără jocuri de metafore: „marinarii nu mai aruncă mesaje peste bord/ ci prezervative/ iar cei cu iahturi/ cei cu stridii în burtă [...] apoi cei lipiți ca niște gume de mestecat/ pe banchetele din clasa a treia/ revoltați de profesie/ vânători încercați – adică cei ce împușcă/ francul leul lira/ cu toții etajați în spuma cocktailului/ după binecunoscuta rețetă a lui Marx/ cer câte-o fărâmă din Statuia Libertății drept suvenir" (*Șansa melcilor*). Însă *Inventar pentru lumea a patra* revelează gunoiul, impostura și barbaria fără granițe: „Cei ce-n fața războaielor fac gargară cu mușețel [...] văxuitorii de vorbe/ nu văd cum orașul se-nalță-n văzduh/ și urinează în mare [...] cum trec păduri nevrotice spre sanatorii/ la ora micului comerț cu fericirea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

popoarelor/ când acțiunea papă cântecul/ când noi murim aplaudând". Astfel de diatribe cu forța incriminatorie a profetului biblic sau a biciului christic din Templu funcționează însă și în decodaj eminamente politic și eminamente local, într-un context în care poezia renunță să mai fie în primul rând artă, devenind discurs civic. Angoasa difuză a eului juvenil se convertește aici în presiunea relației cu materialul despiritualizant, dar și a lipsei de relație cu un material anume, necesar subzistenței: „Când catedrale vechi produc șuruburi/ când bunătatea e un fel de câine/ de coama leului atârnă struguri/ Venus din Millo ne împarte pâine" (*Dresaj*); „Nici-un vis!... Vis-à-vis mai degrabă/ unii schimbă viori pe cartofi/ alții fluturi din cap la tarabă/ nebuni gri nebuni verzi nebuni movi.// Ce extaz? Ce lichele mioape/ îmi citesc de pe limbă scrisori?/ Mâna-ți cade ca paiul pe ape/ crezi că mori și deodată chiar mori" (*Interogatoriu*). În volumele *Democrația naturii* și *Exil pe-o boabă de piper* (1983) se accentuează mesajul mobilizator, în aceeași formulă stilistică, servită de metafora larg accesibilă și exponențială („găinile n-aveau simțul politic prea dezvoltat/ cârâiau în surdină și-nchideau ochii la ce se-ntâmpla [...] revoluția mirosea a cartof copt/ megafoanele înlocuiseră arta" – *Găinile*) și de scandarea cu impact în mentalul colectiv, sintetizabilă într-o critică a cartofului „moale și civil". Răul cu aparențe metafizice („Dar din senin mă dușmănește sarea" – *Revelația scribului bolnav*) sau inapetența organică, o *accedia* urbană, ca la G. Bacovia („Afișe cad. Economii de clei. [...] Mă sprijin de-un perete – plouă var" – *Psalmul beției*) sunt permanent deconstruite prin vocea unei instanțe civice ultragiate de pasivitatea semenilor. „Vinul" devine tot mai mult „spirt" – formol, conservant al unor entități inerte. Vag metafizică anterior, se acutizează aici obsesia rotirii anotimpurilor, a sorocului care se-amână, a lâncezelii fără acțiune și profit: „Mai jos de viermi unde se-mbracă/ focul în stamba din vulcani/ curge o țară mai săracă/ și-o briză fără damf de bani" (*Joaca zugravului*); „Se-amână revolta din cauza ploii/ se-amână copilul din pricina pâinii/ deși pe Maria n-o latră doar câinii/ deși coaptă-i steaua deși calzi-s boii" (*Se-amână*). Neconsolat-tenebrosul Nerval al noii epoci („fii cioara cu scripca nebunul hamalul/ ce cară-n decembre spre mugure clei" – *Exil pe-o boabă de piper*) mizează pe combinația simbolicului arhaic (prispa, streașina) cu „tehnologiile" asociabile regimului politic (conserva, stamba, conducta, betonul, silozul, metalul, biserica „ambulantă" etc.). Albatros rizibil („și mă arată lumea cu degetul: «săracul/ el crede c-are aripi da'-i bate parpalacul»" – *Nedumiritul*), poetul constată că pricina tenebrelor nu stă – ca la Arghezi sau ca la Blaga – în dilatarea nopții cosmice asupra individului rupt din „zariștea cosmică", ci în criza petrolului, care afectează lumina lămpii. Trag la jugul tendinței civice toate clișeele și simbolurile gândirii mitice și ale transcendenței goale moderniste, „biciuite" să semnifice azi și acum, ca în acest pitoresc și sarcastic pasaj bacovian: „Dosarul meu crește ca pâinea bună/ se umflă, pârâie, dospește lin,/ iubito vom petrece împreună/ sub streșinile lui de vinilin" (*Vila artistului*). Bacovian e și „abatorul", care-și păstrează potențialul macabru postromantic („Seara se-ncheagă-n arbori ca sângele de vită" – *La vin*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scăzut), dând imagini de forță independente de context, dar priza adâncă la coordonatele *hic et nunc* nu dăunează câtuși de puțin acestei poezii eminamente concepute pentru impact asupra prezentului său. O notă în plus este adusă de exploatarea balcanicului, care, prin deschiderea către mai multe zări, alimentează obsesia evadării. Dar e o exploatare în același regim al derizoriului sau al fantomaticului („turcul mucezit sub fes"), căci jovialitatea balcanică stă lângă delăsare și proasta modernizare (*Martor la Porțile Orientului* este, în acest sens, o deconstruire transparentă a *Isarlîk*-ului lui Ion Barbu). Se impune imaginea fluidului acvatic, curgător, poartă a evadării, dar și smârc al inacțiunii: „Pe dealuri ară proștii. Bolnavii mai la vale/ cotrobăie-n femei și-n portocale./ Verzi de venin pe șanțuri stăm priponiți. La anu'/ stârvu pisicii va-ntâlni oceanu'/ sau va rămâne-n port să-l lingă peștii/ în timp ce ne-ngrășăm la țâța veștii" (*Panta rhei*). Departe de langoarea exoticului simboli(sti)c, obsesia „portuară" a lui **D.** are o bătaie imediată: „Dați-mi mie pe mână un ziar de provincie/ și-o baracă de scânduri cu o firmă soioasă/ și-n trei zile orașele vor duhni a vanilie/ și a porturi deschise" (*Ei?!*). Spiritul întreprinzător cade uneori în păcatul dezădejdii, semnând versuri care amintesc de Octavian Goga („Țară cu mierea migrând pe nouri/ lemn de corabie bun pentru jug/ iată țăranii ies din tablouri/ cu patefoane din os de cuc", *Țară*) sau, iarăși, de Bacovia: „Focul astenic și ud/ intră-n chilia cenușii/ unde pun capul aud/ morții bârfind ca nedușii.// Toți îmi sunt rude și vor/ lemne făină și arme./ Taci fiindcă trece un nor./ Plângi că nici unul nu doarme" (*La vestitori*). Poeziile din *Rimbaud negustorul* continuă lupta cu moartea mitului. Transcendența e industrializată, meschină „sub apăsarea materiei" („maistrul Ioan Botezătorul/ sparge norma la barajul lacului de-acumulare" – *Vârsta zeilor*); arta e trădată și trădătoare („doamnă cerneală du-te-n păraie/ fă-te pădure, doamnă hârtie" – *La berărie*; „Sub morminte Doamne iartă/ numai artă pentru artă" – *Sub morminte*). Fluvialul, pluvialul, flegma reprezintă medii ale evadării („Mai scobiți un canal mai lărgiți câte-un șanț/ flegmei noastre nu-i sece izvorul" – *Rimbaud negustorul*). Retoric, se mizează pe locul comun, pe detonarea imediată a semnificației, pe consens, într-un stil de o oralitate ritmată, antrenantă. Starea de „ambulanță" sau de neașezare (poetul e ambulant, dar și bisericile sunt ambulante) face o curioasă pereche cu starea de evadare, ca în *Peisaj cu actor ambulant hălăduind prin nesfârșitele mațe ale câmpiei*. Corabia salvatoare – vasul care te duce dincolo – intră și ea într-un ciudat izomorfism cu „vasul cu spirt" – vasul din care nu te mai duci nicăieri („Într-un vas cu spirt/ v-aș fi putut întoarce spatele pentru totdeauna" – *Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie*), cu „chitul", decodabil și ca monstru al urbanizării forțate („orașul duduia vesel ca o batoză cu țăranii în pântec" – *Moartea unei duminici*), sau cu „burta" istoriei care „parcă a uitat să ne mai nască", din *Moartea citește ziarul*. Apărut într-o primă ediție în 1989, la Amsterdam, acest volum continuă cu mai multă vehemență, dar și cu sentimentul uzurii, balansul între înfierarea blazării („Experiența nu a reușit./ Omul e-un câine. Chiar dacă nu latră" – *Scrisoare către domnul Mihail Bulgakov*;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„71 de picioare numărai în vâltoarea metroului [...] 71 de picioare sincere, Dumnezeule,/ şi-un obraz general/ în care n-am putut desluşi mai nimic" – *Obrazul general*) şi constatarea nemişcării ca decrepitudine iremediabilă. Decrepitudine a omului („între Dumnezeu şi Genetică/ oasele,/ mă dor oasele" – *Uşă cu mort*) şi a Istoriei, „unde Nebunul îşi cloceşte crima/ şi ne omoară fiindcă ne iubeşte,/ când ne e foame desenează peşte,/ când vine frigul arestează clima" (*Doamne-fereşte*). După 1989, *O beţie cu Marx* (1996) conservă retorica şi recuzita revoltei, întrebuinţată acum într-un alt tip de dezvrăjire: „«Bine-ai venit Societate de consum/ fă-ne şi tu felul,/ ia-ne de proaspeţi [...]»" (*Discurs la intrarea unei ţări estice în Europa*). Memorabila *Scrisoare către Vaclav Havel, aruncată la coş* („Revoluţiile şi-au mâncat copiii,/ disidenţii şomează,/ protestatarii stau spăsiţi/ la coada chitului MacDonald's") arată că forţa contestatară a poetului rămâne la post. Antologiile de publicistică – *Pamflete vesele şi triste* (1996), *Nelu Santinelu, căprar la Cotroceni* (1998) şi *Corigent la cele sfinte* (2003) – şi volumul de versuri *Femeile din secolul trecut* (2011) atestă o disociere a instanţelor până atunci solidare: poetul nu mai scrie despre prezent, lăsând gazetarului şi omului de televiziune dreptul de a-şi exercita libertatea de exprimare.

Bântuit de talent, un extraordinar talent, cuvintele-şoc şi metaforele percutante îi vin în cascadă, proaspete şi nepăsătoare, cu încărcătură afectuoasă şi cinică, brutal repezite şi tandre, proletare şi nobile, înscriindu-se laolaltă pe un traseu totuşi bine determinat, spunând exact ce li s-a menit să spună, fără ezitări, fără ambiguităţi. [...] *Darul acestei poezii este de a canaliza nemijlocit spre frumuseţe şi distincţie expresivă tot ce-ar părea sortit să se exprime altfel, în limbajul mai curând al unui moralist exasperat de urâtul vieţii.*

Lucian Raicu

Mircea Dinescu debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de înger rural rătăcit în romantica orăşenească. ***Invocaţie nimănui*** *şi, în 1973,* ***Elegii de când eram mai tânăr*** *l-au impus numaidecât în atenţia generală. Surprindeau tonul direct şi sincer al limbajului, tristeţea şi impertinenţa juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiţia confesiunii şi a ceea ce se numeşte poezie de inimă. Poeţii din generaţia lui M. Dinescu, veniţi după N. Stănescu, Sorescu, A. Păunescu, complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare şi abstractizare a limbajului. Autorul* ***Invocaţiei nimănui*** *merge în sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginaţia lirică spre social şi comentează, în stil când grav, când aluziv şi sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferinţă şi provocare, sunt elegiace, străbătute de o nelinişte de origine necunoscută şi, în acelaşi timp, sunt cum nu se poate mai dezinvolte în imagismul lor turbulent.*

Eugen Simion

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRIERI: *Invocație nimănui*, București, 1971; *Elegii de când eram mai tânăr*, București, 1973; *Proprietarul de poduri*, București, 1976; *La dispoziția dumneavoastră*, București, 1979; *Teroarea bunului-simț*, postfață Lucian Raicu, București, 1980; *Democrația naturii*, București, 1981; *Exil pe o boabă de piper*, București, 1983; *Rimbaud negustorul*, București, 1985; *Moartea citește ziarul*, Amsterdam, 1989; ed. pref. Sorin Alexandrescu, București, 1990; *O beție cu Marx*, București 1996; *Pamflete vesele și triste*, București, 1996; *Fluierături în biserică*, București, 1998; *Nelu Santinelu, căprar la Cotroceni*, București, 1998; *Corijent la cele sfinte*, București, 2003; *Femeile din secolul trecut. Poezii noi (2004–2010)*, București, 2010.

Repere bibliografice: Constantin, *A doua carte*, *265–268*; Iorgulescu, *Scriitori*, *54–56*; Raicu, *Practica scrisului*, *378–382*; Regman, *Explorări*, *223–226*; Poantă, *Radiografii*, I, *288–290*, II, *55–62*; Grigurcu, *Poeți*, *508–515*; Munteanu, *Jurnal*, II, *170–180*, IV, *190–192*; Dimitriu, *Singurătatea*, *160–165*; Raicu, *Contemporani*, *164–177*; Doinaș, *Lectura*, *250–253*; Dobrescu, *Foiletoane*, II, *61–69*; Iorgulescu, *Critică*, *70–73*; Crohmălniceanu, *Pâinea noastră*, *118–121*; Iorgulescu, *Ceara*, *155–158*; Simion, *Scriitori*, III, *399–414*; Cristea, *Modestie*, *79–84*; Iorgulescu, *Prezent*, *188–191*; Negrici, *Introducere*, *77–81*; Grigurcu, *Existența*, *421–425*; Călinescu, *Biblioteci*, *201–211*; Regman, *De la imperfect*, *172–185*; Dimisianu, *Subiecte*, *171–178*; Cristea, *A scrie*, *189–196*; Negoițescu, *Scriitori contemporani*, *152–158*; Pop, *Pagini*, *165–170*; *Dicț. analitic*, I, *284–287*, III, *81–83*; Cărtărescu, *Postmodernismul*, *328–329*; Grigurcu, *Amurgul*, *165–166*; Cistelecan, *Top ten*, *67–69*; *Dicț. esențial*, *254–256*; Manolescu, *Lista*, I, *321–327*; Ștefănescu, *Istoria*, *839–850*; Mircea Martin, *Mai scrie poezii, Mircea Dinescu!*, RL, 2008, 4; Manolescu, *Istoria*, *1089–1091*; Popa, *Ist. lit.*, II, *233–236*; Al. Cistelecan, *News alert: Mircea Dinescu a refuzat Premiul Nobel*, CLT, 2011, 50.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANDREI BODIU

Andrei Terian*

BODIU, Andrei (27 IV 1965, Baia Mare – 3 IV 2014, Oradea), poet, prozator, critic și istoric literar. Este fiul lui Yvonne (n. Chefneux), de origine elveţiană, și al lui Anatolie Bodiu, ambii ingineri. A absolvit Liceul „Unirea" din Braşov (1983), iar în perioada 1984–1988 a urmat Facultatea de Filologie a Universităţii de Vest din Timişoara, specializarea română–engleză. În perioada liceului a participat la şedinţele organizate de Cercul Literar 19 din Braşov (coordonat de Alexandru Muşina, pe care l-a recunoscut ca maestru), iar în perioada facultăţii a activat în cadrul Cenaclului timişorean Orizont. În 2001 și-a luat doctoratul în Filologie la Universitatea de Vest cu o teză despre poezia generaţiei '80. În perioada 1988–1994 a fost, succesiv, profesor de limba și literatura română la Apaţa (judeţul Braşov), redactor la revista „Interval" și profesor la Şcoala Normală din Braşov. Începând cu 1994 este cadru didactic (din 2007, profesor) la Facultatea de Ştiinţe (ulterior, de Litere) a Universităţii Transilvania din Braşov, unde predă istoria literaturii române. A îndeplinit funcţiile de şef al Catedrei de limba și literatura română (2001–2004), decan al Facultăţii de Litere (2004–2012) și vicepreşedinte al Senatului Universităţii (din 2012). A debutat în revista „Dialog" (aprilie 1984) cu un grupaj compus din poemele *Bijuterii muzicale, Vagabondaj, A.B. A.B. A.B.* și *Double fantasy*, iar editorial cu volumul colectiv *Pauză de respiraţie* (1991), alături de Simona Popescu, Caius Dobrescu și Marius Oprea. Între 1997 și 2004 a fost redactor-şef al revistei „Interval", iar din 2011 este, alături de Alexandru Muşina, editor senior al revistei „Corpul T". A mai colaborat la „Observator cultural", „Familia", „Euphorion", „Transilvania", „România literară", „Caietele Echinox", „Interlitteraria", „Monitorul de Braşov" ș.a. A coordonat sau a fost membru în echipele mai multor proiecte de cercetare (vizând predarea literaturii române în liceu, postmodernismul sau discursul cultural european) și a organizat mai multe manifestări literare de tradiţie și/sau de anvergură, printre care Maratonul de Poezie (Braşov, 2001–2009), Colocviul Naţional Universitar de Literatură Română Contemporană (Braşov, din 2005), Maratonul European de Poezie (Sibiu, 2007). I s-au acordat mai multe premii, între care Premiul Filialei Braşov a Uniunii Scriitorilor (1991), Premiul revistei „Poesis" (1991, 1994, 2008), Premiul ASPRO (2000), Premiul Uniunii Scriitorilor (2008).

* Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte, e-mail: andreiterian@gmail.com.

RITL, nr. 1–4, p. 219–223, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cadrul Grupului de la Braşov (din care a autorul făcut parte, alături de Caius Dobrescu, Simona Popescu şi Marius Oprea, toţi formaţi sub patronajul lui Alexandru Muşina), poezia lui **B.** se distinge, în primul rând, prin radicalizarea programatică a prozaismului. La **B.** nu se întâlnesc nici arierplanul politic şi ideologic din lirica lui Caius Dobrescu, nici polifonia şi intertextualitatea Simonei Popescu. Dimpotrivă, autorul *Poeziilor patriotice* (1995) practică în mod deliberat o artă austeră, menită să sugereze, prin chiar sărăcia ei, afină cu textele „ultimului" Bacovia, lipsa de coerenţă, de sens şi de transcendenţă a lumii. Constante sub raportul viziunii, cele cinci volume ale lui **B.** variază doar din punctul de vedere al formei şi al perspectivei. Compoziţional, se constată o tranziţie dinspre poemele biografiste de largă respiraţie, proiectate în manieră optzecistă – şi antologate cu precădere în *Pauză de respiraţie* şi în *Cursa de 24 de ore* (1994) – către o expresie cvasi-aforistică, precum în următoarele „poezii patriotice", extrase din culegerea din 1995: „Tot timpul/ îmi sună un/ telefon/ în creier" sau „Îmi văd moaca în oglindă la televizor/ în ziare.// Nu-mi mai spune aproape nimic", iar apoi către „scenele" cu caracter ironic şi anecdotic din *Studii pe viaţă şi pe moarte* (2000) şi, mai ales, din *Oameni obosiţi* (2008; Premiul Uniunii Scriitorilor). Mai relevantă este, însă, cealaltă evoluţie, care marchează deplasarea de la confesiune la dedublare, mai exact, de la poemul monoplan, limitat la descrierea propriilor contingenţe biografice („Aici stau eu. [...] Aici/ şi acum. În camera 319/ printre pânze subţiri albe sau roşii/ şi cât de puternică e acum lumina ea atinge/ covorul plin de păr şi de/ fire de praf.// De aici înţeleg lucrurile;/ pasajul pavajul oamenii/ copacii banca ridurile/ precise"), către un discurs care se naşte din parazitarea, coruperea şi deconstrucţia oricăror constructe semantice prefabricate, fie că e vorba despre reclame şi elemente ale culturii pop, despre retorica naţional-comunistă („Şi patria numai bună pentru un împărat roman// Şi patria pe care numai obosit/ Creierul nostru nu o dă de o parte.// Aruncată în şanţuri în navete de aer.// Priveşti în şcoală o icoană./ Stă perfect pe locul lui nea niţă de odinioară."), despre noua limbă de lemn a „Europei Unite" sau, pur şi simplu, despre poemele înaintaşilor („Parcă/ pădurea de pini s-a/ Împuţinat deasupra// E luna mare şi albă/ Gata să cadă pe/ Ruinele cetăţii.// Îmi trec prin minte numele paşoptiştilor/ Şi pozele alb-negru din/ Cabinetul de română.// Mă întreb care ar face-o". – *Un tren încetinind. La Feldioara*). În ultima ei fază poezia lui **B.** tematizează cu obstinaţie modurile prin care realitatea dejoacă orice tentativă a ficţiunilor de a-i conferi o semnificaţie. Contingentul impregnează şi romanul *Bulevardul Eroilor* (2004), ale cărui personaje sunt uşor reperabile atât în mediul universitar braşovean, cât şi în lumea politică românească din primii ani ai noului mileniu. Însuşi titlul ironic (împrumutat de la numele străzii pe care se află Facultatea de Litere din Braşov) sugerează natura (auto)biografică a cărţii, pe care autorul o confirmă dezvăluind că şi-a propus să ofere „o imagine vie a lumii noastre de azi, pornind de la viaţa în universitate". El inaugurează astfel o tradiţie a romanului universitar braşovean, pe care o vor continua, în anii următori, Caius Dobrescu şi Alexandru Muşina. Pe de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altă parte, declară şi că a scris doar o „poveste" care urmăreşte să „amuze". De altfel, dincolo de o firavă intrigă erotică, romanul nu are un nucleu narativ bine conturat, iar artificiul de relatare la care recurge protagonistul (alter-egoul lui **B.**), constând în alternarea persoanei întâi cu a treia, pare lipsit de vreo justificare compoziţională. Tocmai de aceea, romanul rezistă în principal prin surprinderea psihologiei estudiantine (Alina Popovici este, probabil, cel mai proeminent personaj al cărţii), ca şi prin telescoparea mediului universitar şi social al României postcomuniste. *Jurnalexpress Europa 2000* (2001) este rodul proiectului „Literaturexpress", o călătorie cu trenul pe ruta Lisabona – Moscova – Berlin, de care au beneficiat o sută de poeţi europeni. Textul interesează mai ales prin reflecţiile asupra diferenţelor care separă încă estul de vestul Europei, ca urmare a experienţei (post)comuniste pe care a traversat-o prima jumătate a continentului. În fine, critica lui **B.** se află într-o vădită consubstanţialitate cu beletristica lui. Exceptându-l pe Ion Barbu, autorul abordează monografic mai ales subiecte cu care se simte afin, fie prin dimensiunea prozaismului, fie prin aceea a livrescului. Astfel, deşi respectă rigorile unei cercetări doctorale, primul volum din proiectul întrerupt *Direcţia optzeci în poezia română* (2000) conţine şi o evidentă notă *pro domo*. Precizând că „a defini optzecismul drept postmodernism e inexact" şi arătându-se circumspect faţă de o eventuală „echivalenţă între postmodernism şi valoare", **B.** preferă să lucreze cu conceptul generaţionist de „optzecism", pe care îl consideră „ultimul model poetic românesc", întrucât raza sa de acţiune „începe la sfârşitul anilor '70 şi continuă şi astăzi". Naşterea optzecismului e identificată cu o succesiune de patru acte fondatoare consumate în intervalul 1977–1979 – înfiinţarea Cenaclului de Luni, grupajul lunedist publicat în mai 1978 în „România literară", ancheta *Dreptul la timp* din „Echinox" şi debutul lui Traian T. Coşovei cu *Ninsoarea electrică* –, în timp ce sfârşitul paradigmei ar fi fost amânat de faptul că, „în ce are mai bun, poezia născută în anii '90 continuă, adânceşte modelul poetic propus în anii '80". În opinia autorului, trăsăturile „modelului" optzecist ar fi starea socială de „semiilegalitate", puternica solidaritate de generaţie, apetitul teoretic, „realismul", biografismul, demetaforizarea, oralitatea, ironia, sarcasmul, „umorul amar" şi „luciditatea". Dacă nu toate aceste trăsături sunt la fel de pertinente sau de relevante în caracterizarea optzecismului, cartea se distinge, în schimb, prin evidenţierea minuţioasă a „diferenţelor specifice" în cazul celor şase poeţi analizaţi – Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Mariana Marin, Ion Mureşan, Alexandru Muşina, Liviu Ioan Stoiciu. Fervoarea analitică este punctul forte al istoricului literar şi în *Şapte teme ale romanului postpaşoptist* (2002), volum consacrat reprezentării amorului, societăţii, oraşului, suferinţei, morţii, Celuilalt şi scrisului într-un eşantion romanesc din deceniul 1855–1865, unde fineţea observaţiilor de amănunt (precum conexiunea dintre intensitatea erosului şi teatralizarea epicului) compensează adeseori riscul decontextualizării. Dintre micromonografiile elaborate de **B.** – *Mircea Cărtărescu* (2000), *George Coşbuc* (2002) *Ion Barbu* (2005) –, prima cuprinde în plus faţă de comentariile din *Direcţia optzeci...* doar o secţiune consacrată prozei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Mircea Cărtărescu, care se configurează ca o problematizare a prezumtivului „manierism" narativ al scriitorului. Cea mai reușită piesă a tripticului monografic aceea dedicată lui Coșbuc, care se impune atât prin coerență, cât și prin originalitate, descriindu-l pe scriitorul ardelean ca pe „un poet livresc, un profesionist care, sintetizând o experiență culturală majoră, a încercat, deloc nepotrivit canoanelor vremii, să transforme lumea sub semnul frumuseții". Mai puțin convingător e studiul *Ion Barbu*, care îl recomandă pe modernistul interbelic drept un poet al „lumilor posibile", dar se instalează pe suprafața unor generalități, evitând dialogul atât cu teoriile contemporane ale fenomenului ficționalității, cât și cu o mare parte a exegezei barbiene postbelice. *Evadarea din vid* (2008) este o carte scrisă din „unghiul de vedere [...] al poetului" despre poeți de la cumpăna veacurilor XX și XXI pe care **B.** îi consideră „cel puțin interesanți". Se resimte de-a lungul comentariului o anume complicitate cu autorii comentați, chiar dacă aceștia – majoritatea (post)optzeciști – acoperă un spectru eterogen de formule și realizări, care se întinde de la Ion Pop, Marin Mincu și Ioan Flora la Doina Ioanid, Dan Sociu și Ruxandra Novac.

Andrei Bodiu e un scriitor foarte cunoscut, probabil cel mai valoros autor de poezie „cotidienistă" al ultimelor două decenii de literatură română. Component al micului „Grup de la Brașov", el a mizat cel mai hotărât pe ceea ce am putea numi „simplitate construită". Spre deosebire de colegii săi, Bodiu a evitat structurile complicate, intertextualitățile sofisticate, manierismele de tot felul și s-a „limitat" – dar fără să limiteze profunzimea mesajelor și valoarea textelor sale – la descripția sumară, la narațiunea concentrată, la confesiunea aparent ingenuă, în enunțuri laconice, poemul reducându-se la câteva propoziții, la câteva elemente de decor, la câte o întâmplare „oarecare", la vreo întâlnire a personajului-„narator" cu un prieten sau cu o fată.

Ion Bogdan Lefter

SCRIERI: *Pauză de respirație* (în colaborare cu Simona Popescu, Caius Dobrescu și Marius Oprea), București, 1991; ed. a 2-a, 2012; *Cursa de 24 de ore*, Timișoara, 1994; *Poezii patriotice*, Timișoara, 1995; *Studii pe viață și pe moarte*, Pitești, 2000; *Mircea Cărtărescu*, Brașov, 2000; *Direcția optzeci în poezia română*, I, Pitești, 2000; *Jurnalexpress Europa 2000*, pref. Ion Bogdan Lefter, Pitești, 2001; *Șapte teme ale romanului postpașoptist*, Pitești, 2002; *George Coșbuc*, Brașov, 2002; *Bulevardul Eroilor*, pref. Ion Bogdan Lefter, Pitești, 2004; *Ion Barbu*, Brașov, 2005; *Oameni obosiți*, Pitești, 2008; *Evadarea din vid. Studii despre poezia românească de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI*, Pitești, 2008. **Antologii:** *Romanian Poets of the 80s and 90s.*, Pitești, 1999 (în colaborare cu Romulus Bucur și Georgeta Moarcăs); *Junii '03. Antologia tinerilor prozatori brașoveni*, Brașov, 2003 (în colaborare cu Caius Dobrescu și Alexandru Mușina);

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poezia română postbelică, 2006 (în colaborare cu Caius Dobrescu); *Maratonul European de Poezie*, Braşov, 2007; *Literatură şi civilizaţie. Scriitori români canonici şi reforma curriculară*, I–II, Braşov, 2008 (în colaborare cu Caius Dobrescu); *Repertoar de termeni postmoderni*, Braşov, 2009 (în colaborare cu Caius Dobrescu); *Legitimarea literaturii în secolul XX european. Studii asupra discursurilor şi strategiilor culturale*, Braşov, 2010 (în colaborare cu Rodica Ilie şi Adrian Lăcătuş); *Literature in Totalitarian Regimes. Confrontation, Autonomy, Survival*, Braşov, 2011 (în colaborare cu Rodica Ilie şi Adrian Lăcătuş); *Dilemele identităţii. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, Braşov, 2011 (în colaborare cu Rodica Ilie şi Adrian Lăcătuş); *Literatura română contemporană: Eugen Negrici – Cornel Ungureanu*, Braşov, 2011; *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, Cluj-Napoca, 2012 (în colaborare cu Georgeta Moarcăs); *Literatura română contemporană: Ilie Constantin – Augustin Buzura*, Cluj-Napoca, 2012.

Repere bibliografice: Alexandru Muşina, *Braşov, „Cercul literar 19"*, TR, 1982, 28; Mircea Mihăieş, *Turneul candidaţilor*, O, 1988, 23; Florin Manolescu, *Poezia Grupului de la Braşov*, LCF, 1991, 23; Ioan Moldovan, *Cvartet*, F, 1991, 10; Sanda Cordoş, *Ritmul respiraţiei*, TR, 1991, 37; Al. Cistelecan, [*Andrei Bodiu*], VTRA, 1991, 12, LCF, 1994, 9, F, 2006, 9, F, 2007, 3; Traian T. Coşovei, [*Andrei Bodiu*], CNT, 1993, 28–29, 2002, 9; Caius Dobrescu, *Lada şi omul*, VTRA, 1995, 1–2; Cornel Moraru, *Un maratonist al clipei*, VTRA, 1995, 1–2; Galaicu-Păun, *Poezia, 196–198*; Gheorghe Crăciun, *Poezie de mare viteză pentru un alergător de cursă lungă*, OC, 2000, 13; Simona Popescu, *Despre numele care se destramă în alte geometrii*, OC, 2000, 18; Bucur, *Poeţi optzecişti, 30–34, 230–232*; Grigurcu, *Poezie*, I, *132–134*; C. Rogozanu, [*Andrei Bodiu*], RL, 2001, 42, SDC, 2005, 33; Ion Bogdan Lefter, *Comentatorul de poezie*, OC, 2002, 124; Irina Marin, *Coşbuc, artist livresc*, RL, 2003, 40; Şerban Axinte, *Andrei Bodiu – şapte teme ale romanului postpaşoptist*, T, 2004, 5; Cosmin Ciotloş, *Listele lui Bodiu*, RL, 2006, 16; Andrei Terian, [*Andrei Bodiu*], VTRA, 2006, 7, CLT, 2008, 191; Ştefania Plopeanu, *Andrei Bodiu, „Studii pe viaţă şi pe moarte"*, T, 2008, 4; Manolescu, *Istoria, 1417–1418*; Mircea A. Diaconu, *Ironia unui sceptic*, RL, 2009, 6; Bianca Burţa-Cernat, *Dincolo de poezia cotidianului*, OC, 2009, 473; Vakulovski, *Portret, 202–215*; Soviany, *Cinci decenii*, II, *40–42*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIHAIL DRAGOMIRESCU

Adrian Tudurachi*

DRAGOMIRESCU, Mihail (22 III 1868, Cucuieți, j. Călărași – 25 XI 1942, București), estetician și critic literar. Fiu al Mariei Plătăreanu și al învățătorului Moise Dragomirescu, **D.** a fost căsătorit cu traducătoarea Laura Dragomirescu. Primele clase le face în satul natal, mutându-se apoi, din 1881, la București, pentru a urma gimnaziul la „Gheorghe Lazăr" și liceul la „Sf. Sava". Din 1889 devine student al Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București, pe care o absolvă în 1892 cu o teză despre filosofia lui Herbert Spencer. Remarcat de Titu Maiorescu, intră în cercul de apropiați ai profesorului și frecventează ședințele Cenaclului Junimea. La insistențele lui Maiorescu și cu ajutorul influenței politice de care se bucura societatea junimistă, obține în 1894, alături de P. P. Negulescu, o subvenție pentru o călătorie de studii în Franța și Germania, precum și, un an mai târziu, numirea la Catedra de estetică a Universității din București. Cu unele intermitențe datorate schimbărilor politice, avea să funcționeze pentru câțiva ani ca suplinitor, fiind ulterior titularizat pe post de conferențiar (1901) și de profesor (1906). De-a lungul unei lungi cariere universitare (se retrage în 1938), a devenit una dintre cele mai importante figuri a Literelor bucureștene. I se datorează înființarea celei dintâi instituții de cercetare literară românească, Institutul de Literatură, subvenționat de stat, cu editură și cu revistă proprii („Ritmul vremii", apărută între 1925–1929 și în martie 1930, sub conducerea lui **D.**, căruia i se alătură apoi și George Murnu), care a înglobat Seminarul de literatură, fondat în 1915 în cadrul Facultății de Litere. Structura s-a desprins de Universitatea din București în 1932, ca Noul Institut de Literatură. Începuturile carierei publicistice sunt legate de „Convorbiri literare", unde **D.** debutează în 1892 cu un poem în proză (*Seninătate*) și unde se implică mai apoi prin câteva studii în polemica dintre Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. Din 1895 este redactor și principal responsabil de destinul revistei până la despărțirea de Titu Maiorescu din 1906. Cu vocație de îndrumător cultural, a fondat mai multe publicații, cea mai importantă rămânând „Convorbiri critice" (1907–1910), pentru rolul pe care l-a jucat în rezistența față de curentele naționaliste. A tutelat, de asemenea, „Buletinul Institutului de Literatură" (1921–1929). Alte periodice care îi poartă numele pe frontispiciu, cum e „Falanga" (apărută într-o primă serie în 1910 și relansată între 1926–1929), precum și colaborările sistematice la ziare și reviste („Ordinea",

* Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu" al Academiei Române, Cluj-Napoca; e-mail: adrian.tudurachi@gmail.com.

RITL, nr. 1–4, p. 225–231, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Voința națională", „Cele trei Crișuri" etc.) țin de implicarea sa în campanii culturale sau politice, dintre care cea mai cunoscută a fost desfășurată împotriva lui Nicolae Iorga într-o serie de foiletoane din „Viitorul", între 1922–1923. În viața politică, **D.** s-a angajat mai întâi alături de cercurile conservatoare din jurul lui Take Ionescu, devenind membru al Partidului Conservator-Democrat (1908), pe listele căruia a candidat la alegerile din 1911. După Primul Război Mondial, migrează spre Partidul Național Liberal, aspirând la o poziție ministerială și candidând fără succes pentru un scaun de senator. Creația sa conține, pe lângă operele de critică, estetică și teorie literară și câteva texte memorialistice în care relatează călătoria în Rusia făcută în 1917 ca reprezentant al Universității din București (*Amintiri din propaganda în Rusia*), romane de inspirație autobiografică (*Copilul cu trei degete de aur*, *Focul*, *Sănducu*), fabule semnate cu pseudonimul Radu Bucov, precum și numeroase manuale de literatură scrise în colaborare cu Gheorghe Adamescu, I.A. Rădulescu-Pogoneanu și Iosif Frollo. În 1938 este primit în Academia Română ca membru de onoare.

Este întru câtva greu de înțeles de ce activitatea și personalitatea lui **D.** au suscitat reacții de respingere atât de violente din partea contemporanilor. Cel despre care Tudor Vianu avea să spună că a încarnat „tipul omenesc al criticului literar" a oferit în cultura română un model de acțiune urmat de mai multe generații. Felul în care criticii literari au înțeles să își practice profesia în perioada postbelică a fost, cel puțin în spiritul său, mai apropiat de viziunea lui **D.**, chiar și atunci când modelele asumate explicit au fost Călinescu sau Lovinescu. Autorul *Științei literaturii* a fost primul dintre scriitorii români care a privit critica literară ca o „meserie", definită nu numai prin reguli specifice, ci și prin propriul domeniu științific, a cărui legitimitate era asigurată de credința în existența valorilor estetice ca obiect de cunoaștere. Într-o epocă în care criticii literari își foloseau discursul ca o formulă mixtă de mediere socială, prin care practicile de lectură erau puse în slujba unor imperative etice sau naționale, lui **D.** i se datorează autonomizarea gesticulației critice, atât în sensul profesionalizării instrumentelor de interpretare, cât și în cel al instituționalizării. Rolul său în legitimarea studiilor literare în toate domeniile vieții publice românești a fost decisiv. În sfera universitară, a contribuit la emanciparea literaturii din complexul studiilor filologice sau istorice; în învățământul gimnazial și liceal, a furnizat singurele modele aplicabile de predare analitică a literaturii; în sfârșit, a avut ideea organizării cercetării literare în institute specializate cu câteva decenii înainte ca aceasta să devină o politică de stat după model sovietic sau francez. Semnificația acestei acțiuni trebuie percepută pe fondul unui proces de tectonică culturală, în condițiile desprinderii literaturii române de legitimitatea pe care i-a asigurat-o viziunea romantică, istorică și relativistă, asupra spiritului național. **D.** a debutat în 1894 cu o polemică împotriva „metodei istorice" (*Critica științifică și Eminescu*) și și-a încheiat cariera cu o pledoarie antiistoristă ținută în cadrul primului Congres de istorie literară de la Budapesta, în 1931. În sens profund, această atitudine critică nu vizează doar biografismul lui Sainte-Beuve sau determinismul lui Hippolyte Taine, ci și încrederea lui Herder în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dimensiunea istorică a spiritului național sau viziunea Doamnei de Staël asupra determinărilor conjuncturale ale caracterului etnic: este respingerea unei culturi literare definite de proprietățile ei relative, prin înscrierea specifică în vicisitudinile unui timp și particularitățile unui loc. În contrapondere, **D.** promovează un spațiu absolut al valorilor estetice, văzut însă nu ca o formă de universalizare, ci ca o expresie alternativă a unității culturii românești. Așa cum literatura franceză sau italiană se identifică, din perspectiva memoriei literare, prin geniile lor, nu prin specificitatea geografică sau istorică, tot așa și literatura română trebuie să poată fi gândită ca un corpus estetic pur, constituit exclusiv din capodopere. Pledoaria sa pentru estetic nu vizează o știință abstractă a frumosului, ci constituirea unei noi sfere de valorizare a producției literare românești. Capodopera nu e pentru **D.** o formă a excepționalității, ci un mod de a privi creațiile românești ca rezultat al aplicării legilor eterne ale esteticii la materia etnică. Astfel trebuie înțelese listele lungi și derutante de „opere geniale" în care criticul îi introduce pe Panait Cerna, Emil Gârleanu și Cincinat Pavelescu alături de Liviu Rebreanu sau I.L. Caragiale. De la cursul pe care îl propunea în 1902 la Facultatea de Litere sub numele, neobișnuit în epocă, *Estetica unită cu studiul literaturii contemporane* și de la volumul de poetică *Teoria poeziei aplicată la literatura română* (1906), până la sinteza târzie asupra literaturii moderne concepută la începutul anilor '30 ca *Istoria spiritului românesc în secolul XX* (și publicată în 1934 sub titlul *Sămănătorism, poporanism, criticism*), criticul încearcă să impună o perspectivă anistorică asupra patrimoniului literar, ca o colecție statică de opere valoroase estetic. Rezultatul acestor tentative de interpretare a literaturii române nu e o dinamică evolutivă, ci o ordine de tip enciclopedic-lexicografic, în care operele se situează în același plan, indiferent de contextul în care au fost create. Ideea lui **D.** de a proiecta o vastă „clasificare" literară exprimă nevoia de a privi literatura română ca o sferă autonomă a cunoașterii, în același timp emancipată de factorii istorici care au produs-o și comparabilă cu patrimoniul culturilor literare majore. Acest deziderat avea să îl conducă și în activitatea politică. Implicarea lui **D.** la începutul anilor '20 alături de Partidul Național Liberal în campania pentru câștigarea unui loc de senator a fost justificată ideologic printr-o extensie a teoriilor estetice asupra temelor identitare ale dezbaterii publice. Conceptul de „stat cultural", aflat în centrul foiletoanelor politice pe care criticul le va relua în *De la misticism la raționalism* (1924), implica ideea de lege spirituală a spațiului românesc: „Statul cultural, adică o organizare autonomă a culturii române, analoagă cu organizările autonome ale minorităților". În raport cu minoritățile germană și maghiară intrate în compoziția demografică a României după Pacea de la Versailles și reprezentante ale unor culturi recunoscute pe plan internațional, **D.** concepe o politică menită să asigure „autonomia" spiritului românesc: colecții complete de traduceri în română ale capodoperelor, un sistem complex de enciclopedii, un program de populare a muzeelor românești cu mulaje după operele plastice universale etc., pentru a situa în orizontul de acțiune și de gândire al societății românești producțiile naționale și universale. Autonomia esteticului devine astfel suportul în sens larg al activității

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

naționale, un principiu de organizare a creației, circulației și consumului cultural în spațiul public. Ca și Lovinescu sau Călinescu, **D.** își desfășoară reflecția în marginea valorilor estetice ale literaturii naționale pe mai multe planuri, implicând și o dimensiune politică, și una etică legată de etosul românesc. Îl diferențiază însă, determinând probabil și destinul nefericit al ideilor sale, insistența de a fonda această reflecție pe baze filosofice. Ceea ce s-a numit „sistem" dragomirescian a fost de fapt suma unor evoluții acumulate de-a lungul întregii cariere a criticului. Punctul de plecare îl constituie distincția dintre personalitatea artistică și cea umană, pe care o lansează studiul din 1894, *Critica științifică și Eminescu*. Pe **D.** îl interesează posibilitatea de definire a condiției de existență a operelor, într-un plan distinct atât de biografia și psihologia comună a autorului, cât și de contextul istorico-social. Prin „personalitate artistică", criticul încearcă să circumscrie un nivel psihologic definit în mod negativ, de suspendare a oricărui tip de cauzalitate și a tuturor explicațiilor deterministe. Concretizarea acestei prime (și vagi) intuiții îi va lua lui **D.** mai mult de trei decenii, prin reflecții laborioase, dar desfășurate în absența unui dialog cu soluțiile din studiile literare ale epocii. De fapt, „sistemul" dragomirescian e un caz rar de necomunicare intelectuală. **D.** avea să rezolve problema statutului operei literare aproape exclusiv cu mijloacele raționamentului filosofic, părând să ignore dezbaterile de idei cu care era contemporan: dezvoltarea psihologiei abisale la începutul secolului, apariția unei noi perspective asupra semnului lingvistic, revitalizarea teoriilor ficțiunii în spațiul anglo-saxon etc. Opacă la toate evoluțiile exterioare, reflecția criticului se va conduce prin invenții terminologice și improvizații conceptuale, care dau expresiei un aspect rebarbativ și netransparent. Preocupările lui, expuse într-o serie de cursuri universitare (*Teoria poeziei*, *Principii de literatură*) și ulterior în tratatul de *Știința literaturii*, se vor concentra în două direcții: pe de-o parte, spre circumscrierea unui nivel de adâncime „mistică", adică irațional și afectiv, în care se originează opera de artă; de cealaltă parte, spre elaborarea unui plan „psihofizic", ca suport ontologic al capodoperei. În dialogul filosofic *Integralismul* (1929), ultima expresie majoră a „sistemului" dragomirescian, criticul va căuta să justifice transferul în planul psihic al unor categorii specifice lumii fizice (geologie, geografie, biologie etc.) pentru definirea unor „concrete" imateriale, existente în planul spiritului, dar având proprietățile stabile ale obiectelor fizice. „Psihofizicul" denumește de fapt un spațiu al reprezentărilor psihologice împărtășite, obținut prin reunirea mai multor percepții subiective în jurul unei realități comune. Posibilitatea unei existențe autonome a capodoperei se va rezolva astfel prin situarea într-un plan al lecturii, în cadrul unui corp al receptărilor, prin însumarea percepțiilor succesive ale cititorilor: „Capodopera nu trăiește ea în ea, ca un singur individ, ea trăiește în indivizi deosebiți, în conștiința oamenilor care au luat cunoștință de ea" (*Știința literaturii*). Este cel mai important rezultat al reflecției târzii a criticului, angajând în gândirea obiectului artistic temele, în continuare actuale, ale teoriilor receptării. Promisiunile ideilor lui **D.** au fost mult mai mari decât influența sa efectivă asupra gândirii literare în secolul al XX-lea. Recuperat în perioada „dezghețului" ideologic din a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doua jumătate a anilor '60, în acelaşi moment în care au reintrat în circuitul cultural E. Lovinescu sau Titu Maiorescu, opera teoreticianului a avut parte de câteva lecturi entuziaste de-a lungul deceniului opt. Acestea au încercat să armonizeze ideile lui **D.** cu noul val de teorii structuraliste. Prin preocuparea pentru definirea organică a capodoperei a fost apropiat de studiile formaliste; prin interesul pentru formele de supravieţuire a operei în lecturile ei multiple, a fost văzut ca un premergător al teoriilor receptării. În sfârşit, prin încercarea de a pune pe acelaşi plan producţiile româneşti şi cele ale literaturii universale a fost privit ca un model al comparatismului modern. Totuşi, în practică, niciuna dintre tendinţele dominante ale anilor '80 din spaţiul românesc nu s-a sprijinit pe concepte, reprezentări sau dispozitive interpretative împrumutate din opera lui **D.** În plan internaţional, ideile sale au intrat în circuit prin traducerea în franceză a *Ştiinţei literaturii* (sub titlul *La Science de la littérature*, din care au apărut între 1928 şi 1938 patru volume, fără ca editarea seriei să fi fost încheiată), recenzată pe larg în publicaţiile francofone contemporane, cu o insistenţă particulară pe vocaţia metodologică a demonstraţiei. Comentariul cel mai cunoscut, pe care i l-a dedicat Benedetto Croce (*Poezia*, 1936), rămâne insensibil la intuiţiile subtile ale criticului, sancţionând ipotezele hazardate. În perioada postbelică, lucrarea a intrat în bibliografia obligatorie a domeniului, fiind menţionată în câteva texte fundamentale ale anilor '50, cum e tratatul de *Teorie a literaturii* (1949) al lui René Wellek şi Austin Warren. Ulterior, numele lui **D.** a devenit expresia atitudinii antiistoriste manifestate în cadrul Congresului de la Budapesta din 1931, sintezele de metodologie literară continuând să îl înregistreze până în anii '90. Chiar apreciind just ecourile modeste ale teoriilor dragomiresciene, figura criticului nu iese diminuată. Dincolo de orgoliul de a face din **D.** unul dintre puţinii critici de „sistem" din cultura română, semnificaţia sa trebuie raportată la scara mai amplă a factorilor care au modelat într-un anumit moment istoric evoluţia culturii literare în România. Lipsit de un mediu de dialog şi de rezonanţă a teoriilor sale, atât în exteriorul, cât şi în interiorul câmpului literar românesc, **D.** a eşuat ca gânditor; însă a reuşit să îşi impună viziunea asupra instituţiei criticii şi asupra locului literaturii în educaţie şi în societate. Rolul său, incert în cadrul unei tradiţii locale a teoriei literare, se va vedea poate, pe deplin, într-o istorie sociologică şi cantitativă a practicilor literare din secolul al XX-lea.

Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creaţiei estetice de a fi preţuită în ea însăşi, fără raportare la o valoare de alt ordin, este principiul care asigură d-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească. Faţă de o artă autonomă, devenea posibilă o critică autonomă, o critică guvernată de singurele principii estetice. Trăgând aceste consecinţe, se poate spune că dl Dragomirescu este primul critic literar român care nu vrea să facă decât critică literară.

Tudor Vianu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fără îndoială, desconsiderarea istoricului în geneza frumosului, exagerațiile teoriei capodoperei, dogmatismul esteticii normative, schematizarea metodologică a mijloacelor analitice, asamblate într-o construcție greu de străbătut și investită cu puteri suverane nu pot fi azi acceptate. Dar nici nu poate fi acceptat blamul greu ca o lespede pe care mulții (și prestigioșii) săi adversari l-au așezat pe o operă atestând și astăzi viabile puncte de vedere interesante și de incontestabilă utilitate metodologică.

Zigu Ornea

SCRIERI: *Relațiunea dintre premisele și ultimele concluziuni ale filosofiei lui Herbert Spencer*, București, 1892; *Critica științifică și Eminescu*, București, 1895; ed. a 2-a, București, 1906; ed. a 3-a, București, 1925; *Estetica unită cu studiul literaturei române contimporane*, București, 1901; *Teoria elementară a poeziei (Introducere în poetică)*, București, 1902; *Critică dramatică*, București, 1904; *Dramaturgie română*, București, 1905; *Teoria poeziei cu aplicare la literatura română*, București 1906; *Curs de literatură română*, partea I. *Metoda istorică și metoda estetică*, București, 1913; *Literatura română. Teoria genurilor literare*, București, 1915; ed. București, 1927; *Poezia română*, partea I. *Teoria poeziei*, București, 1915; ed. a 2-a, București, 1927; *Metodologie literară. Armonia capodoperei*, București, 1920; *Introducere în metodologia literară*, Craiova, 1923; *Estetica literară*, București, 1924; *De la misticism la raționalism. Cronici culturale*, București, 1924; *Directive literare*, București, 1925; *Enciclopedia operei literare*, București, 1925; *Poezia lirică*, București, 1925; *Nuvelistica română*, București, 1926; *Știința literaturii*, vol. I. *Introducere în știința literaturii. Estetică generală. Estetică literară*, București, 1926; *Critică. Directive*, I–II, București, 1927–1928; *Versuri. Proză. Fabule*, București, 1928; *Amintiri din propaganda în Rusia (1917)*, București, 1928; *Fabule*, București, 1928; *Poezia dramatică*, București, 1928; *Poezia lirică românească*, București, 1928; *La Science de la Littérature*, I–IV, Paris, 1928–1938; *Capodopera, opera de talent și opera de virtuozitate*, București, 1929; *Dialoguri filosofice. Integralismul (Prolog. Principii. Lumea fizică. Lumea sufletească)*, București, 1929; *Curs de enciclopedie literară și clasificări literare*, București, 1929; *În ce constă cursul de literatură românească?*, București, 1930; *Enciclopedie literară*, București, 1931; *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature*, București, 1931; *Primul congres de istorie literară din Budapesta*, București, 1931; *Le Système philosophique de l'intégralisme*, vol. I. *Les Principes*, București, 1931; *Copilul cu trei degete de aur*, I–IV, București, 1932–1936; *Focul*, București, 1934; *Sămănătorism, poporanism, criticism*, București, 1934; *Sănducu*, București, 1935; *Principii de literatură*, vol. I. *Capodopera*, București, [1935]; *Război și biruință*, București, 1936; *Eminescu, poet universal*, București, 1941; *Scrieri critice și estetice*, îngr. Z. Ornea și Gheorghe Stroia, introd. Z. Ornea, București, 1969; *Mihai Eminescu*, îngr. Leonida Maniu, Iași, 1976; *Critica dramatică*, îngr. și introd. Constantin Măciucă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bucureşti, 1996. **Ediţii:** Mihail Eminescu, *Poezii (ediţia Institutului de Literatură)*, ed. critică de Mihail Dragomirescu, Bucureşti, 1937. **Traduceri:** Sofocle, *Antigona*, Bucureşti, 1896, *Edip Rege*, Bucureşti, 1925; Shakespeare, *Romeo şi Julieta*, Bucureşti, 1922, *Othello*, Bucureşti, 1923, *Macbeth*, Bucureşti, 1925.

Repere bibliografice: Lovinescu, *Opere*, IV, *247–263*, V, *115–116*, VI, *271–272*, VIII, *201–203*, IX, *195–197*; Aderca, *Contribuţii*, II, *44–56*, *576–579*, *655–656*, *773–775*; Perpessicius, *Opere*, VI, *9–13*, IX, *471–475*, X, *128–129*, XI, *411–413*, *436–437*; Constantinescu, *Scrieri*, II, *471–783*; *Omagiu lui Mihai Dragomirescu*, Bucureşti, 1928; Zarifopol, *Eseuri*, *105–107*; Streinu, *Pagini*, IV, *168–184*; Munteano, *Panorama, 87–90*; Tudor Vianu, *Mihail Dragomirescu*, Bucureşti, 1939; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *571*, *Ist. lit.* (1982), *643–644*; Dima, *Gândirea*, *passim*; Tudor Vianu, *Trei critici literari: Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu*, Bucureşti, 1944; Popovici, *Studii*, VI, *43–55*; Ovidiu Papadima, *Estetica lui Mihail Dragomirescu*, RITL, 1966, 2; Z. Ornea, *Trei esteticieni: M. Dragomirescu, H. Sanielevici, P. P. Negulescu*, Bucureşti, 1968; Ciopraga, *Lit. rom.*, *725–731*; Micu, *Început*, *171–175*, *494–497*; Titu Popescu, *Mihail Dragomirescu, estetician*, Bucureşti, 1973; Dumitru Matei, *Mihail Dragomirescu. Privire critică asupra sistemului filosofic şi estetic*, Bucureşti, 1974; Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, Bucureşti, 1981; Leonida Maniu, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, Bucureşti, 1983; Anghelescu, *Lectura*, *157–162*; Micu, *Scurtă ist.*, I, *336–338*; *Dicţ. scriit. rom.*, II, *138–142*; *Dicţ. esenţial*, *266–268*; Adrian Tudurachi, *Destinul precar al ideilor literare. Despre instabilitatea valorilor în poetica lui Mihail Dragomirescu*, Cluj-Napoca, 2006; Oana Fotache, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, Bucureşti, 2009, *166–168*; Monica Fekete, *Echi del pensiero crociano nella cultura romena. B. Croce e M. Dragomirescu*, SUB, 2012, 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ASPECTE ALE „ÎNREGIMENTĂRII ASUMATE" DE SCRIITORI ÎN PRESA COMUNISTĂ DIN PERIOADA 1949–1965

Doina Marcu Matei*

Nevoiți să supraviețuiască într-un timp al marilor transformări pe scena politică a lumii, aflați mereu sub amenințarea Cortinei de Fier, scriitorii români au învățat suficient de repede lecția obedienței. Și-au schimbat discursul, au îmbrăcat de nevoie haina exuberanței proletare și au publicat în presă articole, reportaje, poeme, drame și romane după indicațiile prețioase ale realismului socialist. Critica a devenit un instrument de temut care, alături de cenzură, a impus un limbaj de lemn pentru o literatură aflată sub semnul politicului restrictiv. Și totuși, aruncând o privire asupra editorialelor care marcau convulsiv epoca, nu poți să nu constați cât de mulți oameni de cultură s-au încumetat să-și pună semnătura pe producții literare astăzi îndoielnice. Și-au asumat un timp al terorii și i-au devenit complici.

„Almanahul literar" cu nr. 1 apărea în decembrie 1949, tocmai în preajma sărbătoririi cu mult fast a șaptezeci de ani de viață a „tătucului" popoarelor, I.V. Stalin. Filiala de la Cluj a Uniunii Scriitorilor din România propunea o revistă lunară de cultură în care s-au înghesuit să semneze nume mai vechi sau mai noi, cu rețetarul știut: odă puternicilor zilei, odă muncii, slava partidului, ura înverșunată împotriva capitalismului obtuz, toate acestea în spiritul realismului socialist. În cel de-al doisprezecelea an de la apariție, „Almanahul literar" avea să-și schimbe numele în „Steaua", în 1961.

Oricum, la nr. 1, anul întâi, sărbătoarea cea mai importantă îl avea în epicentru pe Stalin. De aceea, la pagina a treia, imediat după copertă, Emil Isac scrie un *Omagiu* cu subtitlu: *Scrisoare către Stalin*, adică un poem în care se autoflagelează că nu a fost în stare, într-un trecut incert, decât să vibreze la lucruri puerile și a creat versuri de care nu avea nimeni nevoie. Bineînțeles, cu buze vinete – de regret sau de bătrânețe, nu ne dumirim prea bine, poetul este „fericit să rostească, în extaz, numele „celui mai iubit" dintre dictatori: „Cel ce-ți scrie această scrisoare/a jurat odinioară pe visuri, pe cântece, pe floare [...] Stalin! Azi în loc de palide Muze/Invoc numele tău pe vinetele mele buze"[1]. Dar asemeni lui Emil Isac se întrec în ode deșănțate Miron Radu Paraschivescu – *Și iată veni ceasul*, Victor Felea – *Marele prieten* sau Ion Brad care scrie *De la cârma viitorului răspunde*

* Universitatea „Dunărea de Jos"din Galați; email: doina_marcu_matei@yahoo.com.

[1] „Almanahul literar", nr. 1, anul I, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marele corăbier Stalin[2]. La un titlu atât de lung şi de edificator nu putea corespunde decât un poem de largă întindere. Cumva fiind dat ce trebuia dat Cezarului, scriitorii îndrăznesc, ţinând să-şi amintească timid , că au trecut şase decenii de la moartea lui Eminescu. Radu Trifan semnează articolul *In memoriam. Eminescu după 60 de ani*[3]. Imperativul „lupta pentru pace" se concretizează în poeme. Victor Felea scrie *Cântec de bucurie* şi *Un dans al omului descătuşat*[4]. A.E. Baconsky, scrie o poezie năucitoare, dedicată bravei clase muncitoare: *Poezie de dragoste la mutarea în locuinţă nouă*[5]. Nu lipsesc nici poemele în ritm popular *Roata morii* de Ioanichie Olteanu[6] sau *Balada cu chiaburul şi pândarul*[7], iar Dumitru Mircea vine în întâmpinare cu lupta de clasă într-o nuvelă: *Răfuiala*[8]. După această dezlănţuire de forţe, Cornel Regman ne obligă să ne oprim la rubrica de *Critică* pentru că titlul ne spune de la sine despre ce retorică este vorba: *Naţionalism şi Cosmopolitism în Cultura Română*[9] Miron Radu Paraschivescu ridică în slăvi umanismul de sorginte sovietică – *Despre umanismul sovietic*[10]. Dumitru Micu vorbeşte despre *Moştenirea literară*[11] unde nu poate uita despre „minciuna burgheziei"[12] şi „cârdăşia cu moşierimea"[13] de care se fac vinovaţi şi unii dintre scriitorii români din trecut. Concluzia autorului vine lapidar şi fără drept de apel: „Astăzi ne aflăm în plină muncă de revalorificare a moştenirii noastre literare"[14]. Recenziile ocupă un spaţiu larg. Într-un singur an, de la momentul abdicării regelui Mihai I, se scriseseră opere „noi". Marin Preda văzuse ieşind de sub tipar, în noiembrie 1949, nuvela *Ana Roşculeţ*, adică 120 de pagini în proză ce se puteau constitui într-un „mic roman sau un mare reportaj" – aşa cum vedea, din proprie perspectivă, Radu Trifan[15]. Petru Dumitriu publicase *Bijuterii de familie*, la Editura pentru Literatură şi Artă a Uniunii Scriitorilor din RPR, şi câştigase simpatia criticii, la care, iată, se alinia, încântat şi Petre Hossu[16]. Dan Deşliu publicase la ESPLA volumul *Goarnele inimii*, dar şi un volum îndrăzneţ de poezii revoluţionare, cu titlul *Poezii*, Editura Scânteia, 1949. Nina Cassian publicase şi ea volumul *Sufletul nostru*, tot la ESPLA, 1949. Despre ambii poeţi vorbeşte cu patos

[2] *Ibidem*, p. 11.
[3] *Ibidem*, p. 12.
[4] *Ibidem*, p. 35.
[5] *Ibidem*, p. 21.
[6] *Ibidem*, p. 67–70.
[7] *Ibidem*, p. 77–78.
[8] *Ibidem*, p. 37–66.
[9] *Ibidem*, p. 79–101.
[10] *Ibidem*, p. 115.
[11] *Ibidem*, p. 122.
[12] *Ibidem*, p. 123.
[13] *Ibidem*, p. 124.
[14] *Ibidem*, p. 126.
[15] *Ibidem*, p. 133.
[16] *Ibidem*, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tudor Crişan[17]. Entuziasmul constuirii republicii nu putea fi trecut cu vederea de Petre Stoica, care recenzează volumul *Dimineaţă pe schele*, ESPLA, 1949 şi *Poeme pentru 7 noiembrie*, apărut la aceeaşi editură sub semnătura lui Gavril Mihai[18]. Victor Ion Popa publicase *Sfârlează cu fofează* la Editura pentru Literatură şi Artă, 1949 şi recenzia în tonuri calde o realizează prompt, Haralambie Grămescu.

Dacă aruncăm o privire retrospectivă la modelul editorial al aceleiaşi reviste, la peste un deceniu distanţă, găsim mai întâi numele schimbat – „Steaua" –, dar şi o mai abundentă creaţie conformă cu metoda realismului socialist. În cele 130 de numere apărute se formase deja o „elită" capabilă să scrie la comanda politică. Dumitru Radu Popescu este o figură de marcă. El scrie, în rubrici electorale, piese de teatru, reportaje. Umăr la umăr se află şi Ion Băieşu, Eugen Barbu, Aurel Rău, Veronica Porumbacu, Maria Banuş, Petre Sălcudeanu, Ioan Alexandru, Mircea Tomuş, Al. Andriţoiu, Lucian Blaga, ieşit cumva din turnul său de fildeş. D.R. Popescu scrie piesa de teatru *Carmen, cei patru soldaţi şi căpitanul*[19], nuvela *Ploaia albă*[20], în care prezintă seceta ce a distrus viţele ţăranilor în 1947, dar şi ploaia binefăcătoare ce a salvat – natural – vieţi. Apoi vorbeşte despre agricultura ştiinţifică în schiţa *Mădăraş – Jurnal de colectivist*[21]. Cochetează şi cu versurile scriind *Căruţa cu mere*[22]. Poezia se regăseşte în toate numerele anului 1961 sub mixtura pozitivistă a elanului tineresc şi a revoluţionarismului angajant: *Blocuri pe litoral* – poem de Aurel Rău[23], Leonida Neamţu – grupaj de versuri[24], Maria Banuş – *Şi mărul şi pâinea*[25], din nou Leonida Neamţu – *Sclipiri de aur vagabond*[26], Victor Felea – *Doftana*[27], Constantin Abăluţă – *Proiect de poem*[28]. Pentru că tinerele talente trebuiau descoperite, apare un nou profil poetic – Ioan Alexandru[29]. Îl regăsim din nou în paginile revistei[30] cu două poeme *Autumnală* şi *Zugravul*, iar în decembrie apare poemul Elisabetei Orzescu, *Vorbesc pentru pace*[31]. Alături de cei tineri, Tudor Arghezi publică *Lucefere!*[32], iar Lucian Blaga publică *Catrenele dragostei* în 10 strofe. „Dragă-mi este dragostea /bântuită de sprâncene/de sprâncene

[17] *Ibidem*, p. 135–137.
[18] *Ibidem*, p. 138.
[19] „Steaua", nr. 1(131), anul XII, ianuarie 1961, p. 27.
[20] „Steaua", nr. 3(133), martie 1961, p. 76.
[21] „Steaua", nr. 6(136), iunie 1961, p. 4.
[22] „Steaua", nr. 11(141), noiembrie 1961, p. 65.
[23] „Steaua", nr. 3(133), martie 1961, p. 6.
[24] „Steaua", nr. 5(135), mai 1961, p. 21–23.
[25] „Steaua", nr. 4(134), aprilie 1961, p. 6.
[26] „Steaua", nr. 6(136), iunie 1961, p. 13.
[27] „Steaua", nr. 10(140), octombrie 1961, p. 32.
[28] „Steaua", nr. 11(141), noiembrie 1961, p. 68.
[29] „Steaua", nr. 6(136) iunie, 1961, p. 60.
[30] „Steaua", nr. 10(140) octombrie 1961, p. 69.
[31] „Steaua", nr. 12(142) decembrie 1961, p. 4.
[32] „Steaua", nr. 6(136), iunie 1961 p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pământene/lungi, pieziş răsăritene"[33]. În nr. 7(137) iulie 1961, apare din nou semnătura lui Lucian Blaga sub două poeme *Stihuitorul* şi *Văzduhul semințele mişcă*[34]. De fapt, acest număr de iulie are pe copertă profilul lui Sadoveanu, care tocmai primise „Premiul internațional Lenin pentru întărirea păcii între popoare". La un aşa eveniment reacționează şi Ion Agârbiceanu care scrie articolul *Bucurie şi mândrie nouă*[35] închinat marelui scriitor care văzuse – nu-i aşa? – primul, strălucirea luminii care venea de la Răsăritul comunist. Peste câteva luni, în octombrie 1961 marele vizionar avea să se stingă. Revista publică necrologuri pe pagini întregi: Aurel Rău – *Despărțire de Mihail Sadoveanu*[36], Ion Vinea – *Bronzul cel veşnic*[37]. În noiembrie este publicată şi ultima fotografie a scriitorului, făcută în 14 octombrie 1961 în compania scriitorului socialist Rafael Albert, celui din urmă publicându-i-se şi poemul *Matadorul*. Luna septembrie este închinată lui Bacovia, poetul trist şi total nepregătit pentru viață, aşa cum îl vedea soția, Agatha Bacovia. Apoi toate revin în nota firescului. *Critica literară* îşi îndreaptă atenția asupra unui nou roman „din lumea petrolului". E vorba de Nicolae Țic care publicase la Editura pentru Literatură, romanul *Anii tineri*[38]. Petre Săculdeanu a publicat sub umbrela aceleiaşi edituri *Front fără frontiere* în care este prezentată „o gospodărie agricolă pe drumul consolidării socialismului, aşa cum prezintă opera[39] recenzorul V. Mihai. Virgil Ardeleanu scrie o cronică despre *Balul intelectualilor* – un roman al provinciei din Transilvania, scris de Ştefan Luca[40]. Perpessicius se încumetă să recenzeze vol. VI din *Opere* – M. Eminescu, sub titlul *Eminescu şi folclorul*[41]. Ceva mai devreme, în august, D. Cesereanu focalizează atenția cititorilor asupra operei lui Mihai Beniuc – *Materia şi visele*[42], iar în luna aprilie, Mircea Tomuş face considerații pertinente, la vremea respectivă , despre *Aspecte ale dezvoltării literaturii noastre noi*[43], iar în iunie Ion Lungu se încumetă să analizeze *Complexitatea caracteriologică a personajului în romanul industrial contemporan*[44]. Mircea Tomuş revine tenace în paginile revistei cu note critice la versurile argheziene – *Poezie şi aspirație* – recitind poezia lui Arghezi[45]. Eugen Barbu scrie schița *Un pumn de caise* cu note surprinzător de lirice în comunicarea dintre țăranca Ana şi ocnaşul umanizat de condiția sa extremă[46], dar şi *Două parodii* – una închinată

[33] „Steaua", nr. 5(135), mai 1961, Strofa I , p. 24-25.
[34] „Steaua", nr. 7(137), iulie 1961, p. 44.
[35] *Ibidem*, p. 11.
[36] „Steaua", nr. 10(140), octombrie 1961, p. 23.
[37] *Ibidem*, p. 15.
[38] „Steaua", nr. 6/136, iunie 1961 p. 78, de V. Ştefan.
[39] „Steaua", nr. 7(137) iulie 1961, „Viața cărților", p. 77.
[40] *Ibidem*, p. 62.
[41] *Ibidem*, p. 64.
[42] „Steaua", nr. 8(138), p. 69.
[43] „Steaua", nr. 4(134), p. 84.
[44] „Steaua", nr. 6(136), p. 25.
[45] „Steaua", nr. 5(135), p. 14.
[46] „Steaua", nr. 9(139), septembrie 1961, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Marin Preda – prima intitulată *Înghesuieli* şi cea de-a doua rezervată lui Tudor Mazilu, numită *Tenis de masă*, în care se ghiceşte pasiunea pentru sport a scriitorului[47]. Ion Băieşu publică două schiţe – *Apel general* şi *Omul care a văzut moartea*[48]. În iulie publicase schiţa *Doi oameni într-unul*[49]. Redacţia revistei observă apariţia unor tineri condeieri, cum ar fi Petre Stoica şi Matei Călinescu, şi le acordă spaţiu de exprimare sub genericul *Stele*[50]. Dacă în aprilie Veronica Porumbacu „vorbea" cu un zidar în versuri heirupiste, în decembrie Nagy Istvan publica un fragment de roman – *Tăticule, aş avea o întrebare*[51]. Ultimul număr, din decembrie 1961, este dominat de gânduri de rememorare a traseului literar. Veronica Porumbacu are curajul să scrie în proză despre *Speranţă şi certitudine* – gânduri despre menirea scriitorului comunist[52]. Şi scriitorii de expresie maghiară au curajul de a publica fragmente de roman. Varadi Zsuzsa publică *Feciorii lui Kari* – în care sunt prezenţi tinerii, fabrica, producţia şi, desigur, UTM[53], factorul cheie al întregii dinamici revoluţionare.

Revista „Tânărul scriitor" a apărut în ianuarie 1952 şi şi-a încetat activitatea în decembrie 1957, având rolul precis de a dezvolta mişcarea culturală românească şi a impune metoda realismului socialist în literatură. S-a vrut a fi un far în oceanul de obedienţă care trebuia să devină o a doua natură pentru persoana fizică a scriitorului „nou". Când s-a considerat că şi-a încheiat menirea, revista a dispărut din peisajul editorial, dar nume noi se impuseseră deja în mentalul colectiv. Ianuarie 1952 era de departe anul „centenarului Caragiale". Se împlineau 100 de ani de la naşterea dramaturgului şi pe coperta a doua este litografiat portretul acestuia, apoi un afiş al spectacolului de debut al *Nopţii furtunoase*. Aproape cu duioşie este citit acesta astăzi: „Theatrul Naţional/Societatea Dramatică/Română/ Anunţă la 3 noembrie 1883 – *Noaptea furtunosa* (sic!) sau *Numărul 9* – comedie în 4 tablouri de D-nu I.L. Carageali (sic!)". Nu se uită nici a se menţiona revista „Moftul român" a cărui director a fost autorul, iar Mihai Gafiţa prezintă *Câteva din învăţămintele operei lui Caragiale* într-un stil democratic în care se recunoaşte limbajul de lemn care va străbate timp de şapte ani paginile periodicului: „Opera lui Caragiale ni se înfăţişează astăzi ca purtătoarea a unei concepţii înaintate asupra datoriei de a smulge vălul cu care burghezia şi moşierimea încercau să ascundă adevărul [...]" scrie, rezonabil cu opera, criticul, iar în încheiere punctează dezideratele partidului: „Tinerii scriitori ai Republicii Populare Române se formează în condiţiile luptei pentru socialism, care este în fapt o înverşunată şi ascuţită luptă de clasă"[54]. Sub genericul *100 de ani de la naşterea lui Caragiale* este publicată schiţa

[47] „Steaua", nr. 7(137) iulie 1961, p. 40.
[48] „Steaua", nr. 11(141), p. 72–74.
[49] „Steaua", nr. 7(137), p. 31.
[50] „Steaua", nr. 11(141, p. 65.
[51] „Steaua", nr. 4(134), p. 84.
[52] „Steaua", nr. 12(142), p. 2.
[53] *Ibidem*, p. 11.
[54] „Tânărul scriitor", anul I, ianuarie 1952, p. 3–5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ion[55], unde „Caragiale înfierează arta putredă a burgheziei... a întruchipat caracteristicile poporului: dârzenie, convingerea fermă că adevărul nu poate fi ascuns", că el va ieşi „la lumină", chiar dacă... „Un măgar de prăsilă, – „vestit cântăreţ în Apus", a fost „bătut de cei cărora le-a strigat adevărul în faţă".

La paginile următoare, Teodor Vârgolici face o concesie ochiului vigilent al dominantei sovietice şi aminteşte de comemorarea a 100 de ani de la moartea scriitorului rus Gogol – *Opera unui înflăcărat apărător al poporului*[56]. Veronica Porumbacu îşi vede publicat din nou articolul *Între imitaţie şi creaţie*, – care apăruse în nr. 2 al „Vieţii româneşti", în februarie 1952 – motivaţia retipăririi fiind, probabil, ideea de bază cu care jonglează poeta subtil: „Poetul care se respectă trebuie să cunoască în primul rând prezentul"[57], adică prezentul revoluţionar. În consolidarea ideii se publică articolul lui V. V. Maiakovski *Cum se scriu versurile*, adevărată carte de căpătâi pentru cei care vor să adere la statutul de poet tribun al epocii: „Nu dau reguli după care cineva să devină poet, să scrie versuri. Nici nu există asemenea reguli. Poet este acela care creiază (sic!) aceste reguli poetice"[58]. Şi totuşi, renumitul poet rus conturează *Concluzii* în 12 puncte, în care recunoaşte regulile ... inexistente, botezate „paşi" de urmat, care ar fi: 1) ramura de producţie (literară) foarte grea; 2) studiul procedeelor; 3) noutatea; 4) munca poetului trebuie să fie zilnică; 5) să existe un „caet" de notiţe; 6) să simţi „limpede" centrul evenimentelor; 7) poetul trebuie să trăiască în centrul evenimentelor; 8) trebuie „zdrobită în ţăndări povestea artei apolitice"; 9) nimicirea „caracterului de improvizaţie", de unde rezultă că arta este „producţie"; 10) perfecţionarea proceselor literare; 11) felul de viaţă al poetului „influenţează asupra creaţiunii"; 12) „Scriitorii – noi, cei de la frontul din stânga artei [...] suntem singurii care vrem să dezvăluim secretele" [realităţii][59].

Odată stabilit comandamentul de lucru, tânărul scriitor poate purcede la creionarea „literaturii noastre noi". Versurile scrise de Şeli Abramovici – membră a Cenaclului literar „Al.Vlahuţă" – din Bârlad poartă titlul care dă fiori cititorului: *Aşa a spus Stalin* – „Va fi război, ori nu va fi?/ Setoasă întrebare/ ...Răspuns-ai că-l putem opri/ Căci fiarele-s puţine."[60], iar Paul Diaconescu, student al noii Şcoli de Literatură şi Critică Literară „Mihai Eminescu" scrie poemul *Rădăcina*: „Stejarul fără rădăcină/ Nu va creşte nici în veac" (pagina 32) deşi nu este prea clar despre care stejar este vorba. Alt student de la amintita şcoală, Petre Dragu, scrie un poem emoţionant despre o fetiţă, Nuşa, care-şi oferă singura păpuşă copiilor din ... Coreea, aflată în război cu „imperialiştii" – „Fuge, sboară Nuşa/ Ca şi rândunica:/ Sub palton păpuşa,/ După ea, pisica"[61]. Şi ca tabloul să fie complet, apare şi

[55] *Ibidem*, p. 9.
[56] „Tânărul scriitor", nr. 3–5, 1952, p. 12.
[57] *Ibidem*, p. 19.
[58] *Ibidem*, p. 26.
[59] *Ibidem*, p. 31.
[60] *Ibidem*, p. 32.
[61] *Ibidem*, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muncitorul-poet, muncitorul zugrav, capabil să scrie versuri şi „publică pentru prima oară", la pagina 33, poemul *Ioana-maşinista*. Alexandru Lazăr, participant „activ" la Cenaclul „D. Th. Neculuţă" din Bucureşti scrie: „Opreşte trenu'n gară fluierând/ Mecanicul e-o fată roşcovană/ Vagoanele sunt atâtea, că te miri/ Şi toate cu cărbuni sunt încărcate [...] Priveşte moşu-n urma lui zâmbind;/ E fata lui, Ioana-maşinista".

Problemele lingvistice sunt luate în vizor de I. Coteanu. În articolul *O mai mare atenţie studiului gramaticii şi a vocabularului*[62] face apel la lucrările în domeniu ale... tovarăşului Stalin, mare maestru în implementarea marxismului în lingvistică! Dumitru Micu se întoarce în Oraşul Stalin pentru că trebuie *Să cunoaştem bine adevărul vieţii, pentru a putea să scriem despre viaţă*[63], adăugând că „În primul rând există destui [tineri] poeţi şi prozatori talentaţi, dornici de a sluji prin scrisul lor lupta celor care muncesc"[64].

Analiza activităţii desfăşurate de membrii cenaclurilor literare devine brusc prioritară. Aceştia trimit rapoarte bine întocmite pentru a arăta că pepiniera scriitoricească dă roade. La rubrica *Faţă în faţă* se grăbeşte să scrie Gheorghe Tomozei, corespondent din Târgovişte, membru al Cenaclului literar „Al. Sahia", arătând un spirit militant şi un ton combativ: „Să arătăm iubirea în tot farmecul ei, ca iubirea lui Mitrea Cocor cu Nastasia, sau a lui Beridze cu Tania Vasilenko din *Departe de Moscova*". Gheorghe Tomozei îl critica pe poetul Ion Popescu pentru că acesta se făcuse vinovat de faptul că scrisese versuri elegiace, că nu se simţea bine în tinereţea lui nătângă, în lumea înconjurătoare aflată în transformări de neimaginat. Interesant este răspunsul redacţiei, adică la nota adăugată în subsolul articolului: „Greşelile de mai sus pe care tov. Gheorghe Tomozei ni le-a comunicat, nu privesc numai pe autorul lor, tânărul Ion Popescu, ci mai ales biroul cenaclului «Al.Sahia» din Târgovişte, care nu s'a îngrijit să-l îndrumeze temeinic". Se pusese punctul pe i. Biroul de partid trebuia să vegheze la producţia literară, aşa cum îndrumase Maiakovski.

Numărul 6 al revistei „Tânărul scriitor" apare în aprilie 1952. Chiar de la pagina 1 apare un articol care făcuse valuri în „Scânteia" cu nr. 2271, din 13 februarie 1952, şi care punea acut problema „rebuturilor" din producţia literară. Acest articol semnat de Sergiu Fărcăşan şi Sorin Moldoveanu pune pe tapet necesitatea „educării" oamenilor muncii în spiritul de partid. „În opera de educare comunistă a oamenilor muncii, literatura este chemată să dea partidului un imens şi preţios ajutor. Literatura nu are voie să rămână în urma vieţii"[65]. N. Stoian se întreabă, la pagina 5, câţi „stahanovişti avem în scris?" Ca răspuns, apare imediat un poem scris de Doina Ciurea, elevă în clasa a IX-a, care se numea, sugestiv, *Primul vers*, apoi *Poeme dedicate lui Belloianis*, scrise de Mircea Secară sau Gelu

[62] *Ibidem*, p. 23.
[63] Argumentează la p. 44.
[64] *Ibidem*, p. 44.
[65] În *Împotriva rebuturilor în literatură*, „Tânărul scriitor", nr. 6, aprilie 1952, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oproiu: „Bat mii de plicuri la călăi în uşă:/ «Să fie scos din ocnă şi cătuşă!»"[66]. Dar militantul grec a fost executat alături de alţi opt comunişti.

Continuă campania de popularizare a activităţii cenaclurilor literare. La rubrica *Îndrumări literare* semnează Eugen Frunză, la pagina 17: „Dragi tovarăşi din Cenaclul «Roşiorii de Vede»". Scriitura sa este entuziastă şi „indicaţiile" pe măsură: „Da, tovarăşi, scrieţi despre viaţă, despre oamenii înaintaţi pe care-i întâlniţi, despre faptele lor luminoase." La pagina 18, Mihu Dragomir se declară şi el încântat de poezia unei anume „Tovarăşă Florica Petrila", căreia îi trimite o scrisoare deschisă, plină de... indicaţii. *Să învăţăm de la clasici!* scrie lozincard Lucia Olteanu despre „Exemplul lui Ostrovski pentru cei tineri". Acesta a învins ruina sufletească şi trupească, foametea, frigul şi mai ales boala cumplită care l-a măcinat pentru a se identifica sublim cu Pavel Corceaghin (*Aşa s-a călit oţelul*), cel care avea să devină model de luptă revoluţionară şi dârzenie exemplară[67]. Georgeta Horodincă îl aduce în prim-plan pe Ion Creangă, cel care „a fost învăţătorul lui Mihail Sadoveanu" – pentru că şi românii aveau drept la clasicii lor[68].Vasile Nicorovici completează rubrica *Întrebări şi răspunsuri* aducând în atenţia tinerilor scriitori în formare răspunsuri pertinente despre tema şi ideea operei literare, care, se pare, dădeau bătăi de cap zugravilor ce băteau la porţile afirmării în literatura „nouă". Ia ca model *Mitrea Cocor* – opera arhicunoscută a lui Mihail Sadoveanu şi stabileşte cele două mari direcţii. „Tema operei este lupta ţărănimii contra exploatării" iar „ideea este conducerea partidului în schimbarea realităţii istorice"[69].

În plină vară, iulie 1952, apare numărul 8 al revistei, cu multe poeme ale unor poeţi care azi nu ne mai spun nimic. Tinerele speranţe de atunci au alunecat în anonimat. Abia la pagina 15 recunoaştem numele lui Sütő András, care publică o schiţă în proză: *Cum a ajuns pe scenă „Mireasa desculţă"*, apoi, la pagina 18, un poem dulceag de Rusalin Mureşanu, în 12 distihuri *Doi tineri*, – cu platitudini de genul: „Zâmbesc doi tineri în apus de soare/El e mecanic, ea e ţesătoare". Cireaşa de pe tort este, de departe, poemul în ritm popular *Şi-apoi ce?* scrisă de sergentul Emil Pascal, care în pauza dintre două instrucţii militare are timp să scrie poezii iubitei, dar să le trimită şi redacţiei „Tânărul scriitor": „Şi de-o fi în toamna asta/ Peste-o lună, peste două/ Ne-om lua şi'n ciuda lor/ Vom începe-o viaţă nouă"[70]. Îndrumările literare revin în forţă. Eusebiu Camilar îl sfătuieşte pe tânărul scriitor din Galaţi, Viorel Dumitriu, să se ferească de „idealizare"[71]. Al. Jebeleanu analizează la pagina 26 activitatea cenaclurilor minorităţilor naţionale din Timişoara, iar Dumitru Mircea revine la subiectul unei opere literare[72]. În nr. 7 (mai–iunie 1952),

[66] În *Lui Belloianis, veşnică glorie!*, p. 4–5.
[67] *Ibidem*, p. 19.
[68] În *Povestitorul din Humuleşti*, p. 22.
[69] *Ibidem*, p. 27.
[70] *Ibidem*, p. 23.
[71] În scrierea sa *Minunea.*
[72] În *Despre subiectul operei literare*, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revista pare interesată şi de segmentul cinematografie. La pagina 12 Geo Bogza afirmă clar că doar „veridicitatea faptelor prezentate" poate da credibilitate actului cinematografic documentar şi este o „datorie de onoare" a scriitorilor „să contribuie la dezvoltarea producţiei noastre naţionale de filme documentare"[73].

Se desfăşoară o campanie intensă, aproape agresivă, de „înscrieri pentru Şcoala de Literatură şi Critică Literară «Mihai Eminescu»" sub privirea vigilentă a lui Mihail Sadoveanu care, mai mult, trimite o scrisoare tovarăşului Gh. Gheorghiu-Dej din partea Uniunii Scriitorilor din RPR în care îl asigură că traseul literaturii române se află pe drumul cel bun. Preşedintele Marii Adunări Naţionale îşi încheie scrisoarea cu o urare scrisă cu majuscule: „Trăiască marele stegar al păcii!" Ca dovadă că scriitorii nu stau degeaba, Tita Chiper, studentă a Şcolii de Literatură, scrie o schiţă în proză *În căutarea eroului pozitiv*[74], şi tot o schiţă în proză scurtă scrie şi Gh. Tomozei[75]. Aurora Cornu semnează versuri: „Un fluviu uriaş de bucurie,/ Parcă-şi revarsă valurile, tânăr,/ Printre drapelele roşii se mlădie/ Câte-un copil săltat voios pe umăr". Poeta îşi încearcă pana scriind despre vizita unui francez socialist care asistă la un întâi de mai muncitoresc pe meleaguri româneşti. Francezului i se umezesc ochii de bucuria izbânzii revoluţionare[76]. Mai sobru, Mihail Novicov trimite o scrisoare deschisă membrilor Cenaclului „Al. Sahia" din Câmpulung-Muscel, unde indică tuturor să scrie „fără imitaţii" şi este zgârcit cu încurajările „deşarte"[77]. Nelu Oancea trimite o notă din Galaţi către redacţie în care arată că în Oraşul de la Dunăre s-au scris 95 de poezii, 3 nuvele, 1 roman şi 6 scenete. Corespondentul încheie astfel: „Şi în centrul dunărean Galaţi, cu sprijinul Partidului, s-a iniţiat un concurs literar". Rezultatele s-au văzut[78].

„Tânărul scriitor" al anului 1957 se tipăreşte, în ultimul său an de apariţie, sub bagheta de conducere a unui colectiv de redacţie redutabil. D. Botez (redactor-şef), Haralamb Zincă (redactor-şef adjunct), A. Martin (redactor-şef adjunct) au alături pe academicianul Cezar Petrescu, plus Vladimir Colin, Lucia Demetrius, Mihu Dragomir, Nicolae Tăutu, Eugen Frunză.

În februarie 1957 se împlineau cincizeci de ani de la momentul 1907. Răscoala ţărănească este readusă în memorie de Cezar Petrescu[79]. Francisc Munteanu scrie schiţa *Domnul David*[80] în care apar evreii, ghetoul, sacrificiul domnului David căzut sub vraja unei oarecare d-re Nelly, iubitoare de aur. Iubirea lui sinceră şi patima banului din partea femeii îl vor duce pe eroul cu numele regelui David direct în camerele de gazare naziste. Ion Băieşu semnează schiţa *Pământ desţelenit*

[73] În *O datorie de onoare*, p. 12.
[74] *Ibidem*, p. 7.
[75] *Poezia*, p. 10.
[76] *În vizită*, p. 11.
[77] În *Din viaţa cenaclului*, p. 29.
[78] *Ibidem*, p. 29.
[79] *Acum o jumătate de veac*, „Tânărul scriitor", nr. 2, febr. 1957, p. 3.
[80] *Ibidem*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(volumul II), Profira Sadoveanu scrie amintiri despre *Împărăția apelor*[81]. Teodor Vârgolici face însemnări despre viața și povestirile lui Panait Istrati, Mircea Zaciu recenzează volumul lui D. Almaș *Alei, codrule fârtate*[82]. Rubrica *Început de drum* îi este rezervată lui Sorin Titel[83]. O secvență de proză scrie Al. Andrițoiu[84], alături de versuri semnate de Nicolae Stoian[85], Petre Ghelmez[86], Rusalin Mureșanu[87], Petre Stoica[88], Emilia Căldăraru[89]. Următoarele numere sunt calibrate pe decoperirea de noi talente literare. În martie (nr. 3) Paul Everac prezintă *Generalul*[90], în august (nr. 8) este prezentă Constanța Buzea, tânără poetă cu poeme pe măsură: *Tinerețe* și *Moment*[91]. Rubrica *Început de drum* rămâne o constantă pe tot parcursul anului editorial. Cronica literară, alături de cea dramatică sau ritmată, coexistă alături de însemnări critice semnate de Perpessicius, Eugen Simion, Aurel Martin, Al.Piru sau Ion Dodu Bălan, Ion D. Sîrbu. În luna mai apare necrologul pentru Camil Petrescu, iar în iunie alt necrolog pentru George Bacovia. Aurel Martin scrie *Marginalii la poezia lui Camil Petrescu*[92], după ce, în mai, se ocupase cu sârg de Laurențiu Fulga – *De la Straniul paradis la Eroica*[93] referindu-se acum la volumele lui Victor Tulbure (*Vara fierbinte* – apărut la Editura Tineretului, 1956) și Aurel Rău[94]. Ion D. Sîrbu apreciază pozitiv *Hanul de la răscruce*, piesa de teatru a dramaturgului Horia Lovinescu[95]. Teatrul are reprezentare de factură istorică. Eusebiu Camilar își vede publicat actul al doilea din piesa *Valea-Albă*[96], ceea ce aduce apoi și câteva note personale ale Profirei Sadoveanu despre profilul lui Ștefan cel Mare în piesele dramatice[97].

Anul 1957 a avut un iulie neobișnuit de călduros, dar canicula extremă nu a împiedicat detașamentul de poeți tineri să scrie despre tinerețe, festivaluri, păduri și iubire. Chiar titlul generic, *Odă tinereții*, obligă poeții să se conformeze și o fac cu destoinicie. Al. Andrițoiu (*Iubire*), Florin Mugur (*Festivaluri)*, Cezar Baltag (*Trecea pe stradă tinerețea mea*), M. Negulescu (*Despărțire* și *Ascuns e freamătul*

[81] *Ibidem*, p. 32.
[82] *Ibidem*, p. 103.
[83] *Ibidem*, p. 62.
[84] *Întâmplarea cu alchimistul*, p. 27.
[85] *Devotat acestei țări*, p. 32.
[86] *Salcia. Seară de iarnă*, p. 35.
[87] *Biciul*, p. 44.
[88] *Regret*, p. 45.
[89] *Mărturisiri*, p. 47.
[90] *Ibidem*, p. 52.
[91] *Ibidem*, p. 58.
[92] „Tânărul scriitor", nr. 6, 1957, p. 2.
[93] *Ibidem*, p. 85.
[94] *Focuri sacre*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
[95] „Tânărul scriitor", nr. 4, aprilie, 1957, p. 73–76.
[96] „Tânărul scriitor", nr. 5, mai, 1957, pp. 3–24.
[97] *Ibidem*, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pădurii), Gheorghe Tomozei (*Nopți la Ada Kaleh*[98]) au ca tovarăși de drum alți poeți – Valeriu Gorunescu, N. Stoian sau Traian Coșovei. Acesta din urmă își amintește de orașul-erou Hiroshima (*Cânta Hiroșima* – p. 3–6). Se apropie vertiginos numărul final, din decembrie 1957 și, natural, atenția lumii literare se îndreaptă spre sărbătorirea a zece ani de la preluarea puterii de către dictatura proletară. Scriitorii se întrec a construi cu osârdie rime reușite, sintagme noi, înălțătoare, demne să traverseze veacurile care vor veni.

Petru Vintilă scrie un poem apoteotic: *Cântare Republicii*[99], din care se simte strădania și iubirea: „frumoasă, totdeauna ai fost frumoasă, o, patrie a mea!". Apoi versurile curg ca o incantație: „Fără moarte este sufletul tău, așa cum el trăiește/ în stâlpii de piatră de la Hurez.../ în versul lui Mihai de la Ipotești/ în cuvântul vrăjitoresc al lui Nică la Humulești,/ în arcușul uluitor al lui George Enescu,/ în trupul comunistului zdrobit sub zidurile Doftanei...". După o așa călătorie pe tărâmuri culturale românești, autorul își amintește că se împlinesc zece ani de la abdicarea regelui și concluzionează: „Coroana regală și-a pus-o pe fruntea-i înaltă,/ regele nou, poporul! Țara întreagă se aseamnă cu chipul unei fete frumoase. Poemul se numește *Zi*[100]. „Dimineața ochii tăi sunt clari/ca fereastra cerului senină,/două picături de rouă mari/pe o floare albă de gherghină", iar Ion Brad face o călătorie pe Câmpia Libertății[101]. Prieten bun, Gheorghe Tomozei nu poate uita de faptul că se împlinea un an de la moartea lui Nicolae Labiș[102]. Mihail Cruceanu și Ion Marin Sadoveanu îi urează criticului Tudor Vianu o viață lungă la împlinirea vârstei de șaptezeci de ani[103]. Aurel Martin se oprește la ultima apariție a operei lui Eugen Barbu – *Pe-un picior de plai...* – cu concursul ESPLA/1957 – iar articolul critic poartă un titlu sărbătoresc, conform momentului – *Elogiul patriei*[104]. Eugen Barbu e metaforic și reflexiv [...] Așadar: oameni, peisaj, localități, obiceiuri, atitudini, istorie, revoluție socialistă [...] și „corolar" al tipologiilor sociale în *Groapa* [...] „Scriitorul adevărat are suflet de copil, mai ales poetul ...". Ca să nu fie singular, Aurel Martin este susținut de Teodor Vârgolici – care dezvoltă ideea de republică, reflectată în presa românească din secolul trecut, apărută prin prezența deosebită a lui Bălcescu și a pașoptiștilor[105], dar și de Al. Hanță care descoperă *Atitudini antidinastice* în opera lui Tudor Arghezi[106]. Versurile lui Mihai Negulescu[107], un fragment din romanul *Mansarda nebunilor* de George Nistor[108]

[98] *Ibidem*, p. 15.
[99] „Tânărul scriitor", nr. 12, decembrie, 1957, p. 3.
[100] *Ibidem*, p. 21.
[101] *Ibidem*, p. 20.
[102] „Tânărul scriitor", nr. 12, p. 89, *Amintirea poetului*.
[103] *Ibidem*, p. 70.
[104] În nr. 12, decembrie, p. 76–79: *Reporter* – dacă noțiunea e suficient de cuprinzătoare.
[105] *Ibidem*, p. 91, *Însemnări critice*.
[106] *Ibidem*, p. 96.
[107] *Ibidem*, p. 45.
[108] *Ibidem*, p. 39, fragment cu titlul *Căsuța cu trei morți*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau poemul prea suav *Creanga înflorită* – pentru a fi scris la 9 decembrie 1956, la Galaţi, de către Valeriu Gorunescu – nu pot atenua duşul rece provocat de anunţul redacţiei, de pe ultima pagină, dar care spune totul cititorului care a avut timp să o ajungă: „Cu numărul de faţă, revista noastră îşi încetează apariţia. Înfiinţată în 1952, când se simţea nevoia unui periodic, şi-a îndeplinit vreme de şase ani rolul ce-i revenea în procesul de dezvoltare a noii noastre culturi" – Semnat: „Tânărul scriitor".

„Gazeta literară" a anului 1957, organ săptămânal al Uniunii Scriitorilor din RPR, oferă unei întregi „armate" de oameni de litere posibilitatea să se afirme. Critici, poeţi, romancieri, dramaturgi se încolonează cuminte în rândurile celor care vor să fie cunoscuţi în plan literar, să-şi exprime ideile oportuniste, să-şi critice reciproc părerile în virtutea dreptului la replică, să propună teme noi, să ia atitudine faţă de alunecările în schematism, formalism, intimism. De ce au făcut-o? De ce acceptau compromisul? Oare au crezut sincer în supremaţia noii orânduirii sau, mai curând, speriaţi de trecerea timpului au înţeles că riscau să intre într-un con de umbră vecin cu nefiinţa, în anonimat. Numele pus în la sfârşitul paginii scrise, a unui roman, ziar, revistă le asigura un rol mai important sau mai obscur în galeria elitei vremii. După Revoluţia din '89 s-a constatat că literatura de sertar nu prea exista. Cei care au putut să plece din ţară au devenit lideri de opinie în editorialele străine, dar, cu trei decenii în urmă, în paginile editorialelor româneşti se sărbătorea cu mare entuziasm Ziua Republicii.

Tânărul poet Alexandru Andriţoiu publica în 31 ianuarie 1957 poemul *30 Decembrie*[109], în care denigrează monarhiile istorice: „Unde-s domnii din Versailles/ şi temutul rege Soare/Unde-o fi Frantz Josef crai?/ Dar crăiasa-i cu odoare?/ ...Ce folos că i-au ascuns/ piramide reci sau cripte – / Manechini sau absoluţi/ vremea v-a lovit cu palma/ Am ieşit, la miting, gol/ dar cu frunte-olimpiană/ să dau sceptrul rostogol/ şi regala panoramă"[110]. Demostene Botez scrie poemul *Întâlnire*[111], odă închinată muncitorului român – croitor, cizmar, zidar. Interesant este să descoperim drama poetului complexat de nuditatea foii de hârtie, pe care el, bietul, trebuie să scrie despre măreţia muncitorului, constructor al ordinii noi. Demostene Botez găseşte sintagma salvatoare, pancarta pe care s-o agaţe de gâtul muncitorului român – „un zeu bun şi uman"[112], palpabil şi mereu la îndemână, nu precum zeii răi şi absoluţi, lipsiţi de umanitate, ca în vechile tragedii greceşti: „Şi foaia asta albă de hârtie/ Creionul de grafit, cu care-am scris/ Îndelungatul vieţii mele vis/ Tot el le-a făurit.../ Şi ce i-am dat în schimb?"[113]. Ce putea da în schimb poetul nostru decât o odă demnă să apară pe prima pagină în „Gazeta literară".

[109] „Gazeta literară", nr. 1 (147) din 31 ianuarie 1957, p. 1.
[110] *Ibidem.*
[111] *Ibidem.*
[112] *Ibidem.*
[113] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poeții dau declarații de intenție privind proiectele pentru anul 1957. Cap de afiș, Tudor Arghezi, ieșit din conul de umbră impus de stăpânii politici ai țării în decurs de zece ani: „În anul 1957 trebuie să mă căznesc să scriu mai bine și mai frumos, dacă bineînțeles apuc primăvara viitoare și dacă am cerneală mai gustoasă; încolo nu știu exact ce-o să fac"[114]. Cerneala „gustoasă", epitet surprinzător pentru Arghezi, demonstrează de fapt uriașa presiune la care sunt supuși scriitorii, poeții, care, plastic spus, trebuiau „să mănânce poezie pe pâine", adică să muncească, să creeze cu abnegația și efortul unui oțelar sau agricultor. Al. Andrițoiu e laconic: „scriu versuri de inspirație orientală, mai precis extrem-orientală"[115], iar Mihai Beniuc provoacă emoții cititorilor: „Lucrez la un roman intitulat *Pe muche de cuțit*, a cărui acțiune se desfășoară în timpul războiului. Totodată, scriu un poem, *Ovidiu*"[116]. Marcel Breslașu promite să scrie despre eroina Donca Simo, iar Nina Cassian basme, adunate sub titlul *Peștera cu povești* și „un poem cu 400 de versuri – *Bot-gros, cățel fricos!*"[117]. Eugen Jebeleanu își îndreaptă atenția spre drama orașului Hiroshima și asigură publicul cititor că va scrie „un poem și despre Marea Revoluție Socialistă din Octombrie"[118] în '57 aniversar. Camil Baltazar răspunde la întrebarea editorialului cu o întrebare: „Ce să scriu? Pun la punct volumul *Stând de vorbă cu cititorii*.... Lucrez la volumul II din *Scriitor sau om*. Am gata pentru tipar *A iubirii cântare a cântărilor*. Îl predau editurii în ianuarie 1957"[119]. Prolific!

Eugen Barbu este și el ambițios: „Va apărea la ESPLA *Groapa*. Editura Tineretului îmi va publica până spre sfârșitul anului următor volumul de nuvele *Treptele mării*, două piese de teatru, *Sfântul* și *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*. Tot în anul 1957 sper să termin romanul *Calea negustorilor*, o continuare la *Groapa*"[120]. Petru Dumitriu, vedetă incontestabilă a momentului, promite un proiect ambițios: „Aș vrea să izbutesc a scrie în anii următori o colecție de «*Biografii contemporane*», care să reprezinte pentru generația care are acum între treizeci și cincizeci și ceva de ani, ceea ce reprezintă *Cronica de familie* pentru clasa dominantă din România dintre 1860 și 1950. Această generație are o istorie care trebuie scrisă"[121]. Victor Eftimiu se agață de aceleași considerațiuni legate de istorie, deoarece vrea să scrie *Pe urmele zimbrului*, roman a cărui acțiune se petrece în 1847. Eroul e un tânăr francez, secretarul lui Lamartine, care „aduce din partea acestuia scrisori pentru revoluționarii români"[122]. Maria Banuș se gândește la un volum cu poezii de dragoste – *Colocviu cu tinerețea* – închinată sărbătoririi a 125 de ani de la moartea lui Goethe. Precaut și puțin criticabil. Lucia Demetrius

[114] *Ibidem*, p. 3.
[115] *Ibidem*.
[116] *Ibidem*.
[117] *Ibidem*.
[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*.
[121] *Ibidem*.
[122] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vrea să aducă în scenă cât mai curând *Arborele genealogic* şi se încumetă să tragă puţin cortina, ca să dezvăluie tema piesei: „Este vorba de o galerie de portrete de vechi aristocraţi care se mai cramponează de embleme şi blazoane vechi... Figura centrală este Suzana Manea-Voineşti, care ascunde sub aparenta strălucire nobiliară cele mai josnice tare ale unei clase decăzute"[123].

Şi nuvela are adepţi. Petru Vintilă, mai rezervat, promite volumul nuvelistic *Eroul necunoscut* şi o plachetă de versuri – *Caransebeş*. Veronica Porumbacu se limitează să traducă versuri din lirica universală, dar atent selectate, iar Radu Tudoran e bucuros să anunţe apariţia volumului al II-lea din *Toate pânzele sus!* Singular între atâţia poeţi, dramaturgi şi prozatori, criticul Mihai Gafiţa salvează onoarea breslei şi se angajează să adnoteze critic opera lui Camil Petrescu, aflat în graţiile regimului. Printre rânduri, descoperim o angoasă care străbate conştiinţele oamenilor de litere – relaţia pozitivă sau nu cu cititorul: „În fiecare scriitor se ascunde un cititor, a cărui carte preferată n-a fost încă scrisă. Şi atunci o scrie el. Scriitorul este singurul cititor care-şi poate scrie cartea preferată. Cititorii ceilalţi şi-o aleg sau şi le aleg dintre cele deja scrise"[124] – scrie Petru Dumitriu în prima pagină a „Gazetei literare" din primul număr din ianuarie 1957. Imperativul este fără drept de apel: cititorul este cel care hotărăşte cine va fi cunoscut şi publicat şi cine va coborî într-un jalnic anonimat. Deocamdată, unii scriitori au „şansa" să fie candidaţi ai „Frontului Democraţiei Populare", pentru că – nu-i aşa? – opera lor îi reprezintă şi a reuşit să se strecoare printre furcile caudine ale criticii/cenzurii/opiniei cititorilor: acad. Mihai Baniuc, acad. Geo Bogza, acad. Mihai Ralea, şi, pe lângă atâtea somităţi, fără titlu academic, Kovacs Gyorgy şi Anton Breiteinhower, din rândurile minorităţilor.

S-au ales scriitorii, s-au definitivat temele de lucru, s-au trasat ordinele de lucru, scriitorii nu au decât să se apuce de munca nobilă a creaţiei, cu condiţia expresă de a prezenta realitatea timpului revolut, fără schematism, formalism, intimism şi false păreri filosofice. Şi, în aşa vremuri pestriţe, Tudor Arghezi scrie *Stihuri pestriţe*[125], publicate pe o întreagă pagină de ziar, cu un cumul de nouă poezii, eterogene ca tematică: *Scrisoare*, *Gâsca inspirată*, *Balada maeştrilor*, *Cancelarul*, *Cuiul*, *Păianjenul*, *O furnică*, *Greierele*, *Mesajul*. Ca o concesie, la pagina 6 este prezentat un fragment din *Bonjour Tristesse!* De Françoise Segan, romanul care a devenit brusc best-seller în Europa Occidentală, burgheză şi... inumană şi... putredă şi... Era cartea unei generaţii.

Operele aveau datoria de a prezenta tipologia omului nou: muncitorul devotat fie în oţelării, fie la Canal, fie pe tractor, la munca pământului. Activistul era eminamente necesar, dar febril, atent, vigilent, calat pe problemele ce trebuiau surmontate prin fapte eroice de muncă angajată, mereu în gardă, pentru că duşmanul aştepta, în umbră, să atace, perfid, libertatea „cucerită" atât de greu.

[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*.
[125] *Ibidem*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Important era ochiul omniprezent al Partidului în toate aspectele vieții. Aceasta este și părerea exprimată de editorii, *in corpore*, ai „Gazetei literare", în articolul de fond cu titlul *Adevăr fundamental*[126], în care legiferau, prin puterea cuvântului tipărit, două mari opinii: „Partidul are ochiul ager și cuprinzător"[127] și a doua, derivată din prima: „Scriitorul realist-socialist trebuie să aibă ochiul Partidului"[128]. O nouă religie se inocula celor care mărturiseau „adevărul fundamental" al comunismului: „Partidul e în tot și-n toate!" Calea era deschisă celor care voiau să păşească pe ea. Se promiteau premii literare, case de vacanță, notorietate publică și statut de vedetă, iertarea greşelilor din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat (Al. Jar face penitență publică în „Gazeta literară" din 25 iulie 1957, pagina 5). Totul în numele „cauzei".

Intuitiv, Petru Dumitriu înțelege că numai scriind unii despre alții, analizând critic operele confraților se poate schimba în bine opinia criticii (*Observații asupra actului creației*[129]). Geo Şerban analizează debutul lui Mihai Beniuc și dă verdictul în trei cuvinte: „lirism, fantezie, inteligență", iar Dumitru Micu despre cea a lui Marcel Breslaşu: „Prețuitorii creației lui Marcel Breslaşu manifestă un cu totul legitim entuziasm pentru pluralitatea tonurilor poetice din opera sa, tălmăcind vibrațiile unei sensibilități și unei conștiințe de-a lungul a peste două decenii"[130]. Surprinzător, Dumitru Micu este fotografiat cu pipa în colțul gurii, într-o atitudine aristocratică, meditând bineînțeles la mersul literaturii române. Eusebiu Camilar strigă, patetic, *Adio, domnule Mecena!*[131]; Tudor Vianu este axat acum pe impresiile călătoriei din India și refuză, momentan, orice alt program. Note de călătorie apar în mai multe numere (*Fecunditate* sau *Modernism și anarhism*), dar nu pare să intereseze pe nimeni părerile sale, pentru că Romulus Vulpescu vorbise despre *Moartea neutronilor* și *Epoca strungului,* cea producătoare de bunuri de larg consum. „Actualitatea" este cuvântul cheie pe buzele tuturor. Ion Marin Sadoveanu ancorează și *Dramaturgia în actualitate*: „Fireşte că există și un anumit fel de a încadra problemele actuale în decorurile, costumele, tonalitățile și ritmurile vremurilor vechi. Dragostea, păstrată ca o putere atotcreatoare, dar rodnică, la dimensiunile unei umanități constructive, fără erupții distrugătoare, și în registrul moral al unei lumi noi, fără minciună, fără laşitate, n-ar ispiti să fie descrisă? E numai o propunere și un aspect de azi al unei teme vechi"[132].

Dan Hăulică aduce un *Omagiu lui Mihail Sadoveanu la 75 de ani*, comentând în același timp și părerile lui Savin Bratu: „Artistul care a declarat că «poporul e părintele său spiritual» se întâlneşte, într-un fel, cu neamul pe care l-a cântat neostenit timp de decenii, cum a arătat mai demult acad. Tudor Vianu, proza lui nu

[126] „Gazeta literară", nr. 2/148, joi, 10 ianuarie 1957, p. 1.
[127] *Ibidem.*
[128] *Ibidem.*
[129] *Ibidem*, p. 2.
[130] *Ibidem.*
[131] *Ibidem*, p. 4.
[132] „Gazeta literară", nr. 3/149, 17 ianuarie 1957, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e scriptică, e făcută mai degrabă să fie ascultată decât citită..."[133]. Studiul lui Savin Bratu face impresia unui fragment dintr-o monografie; mai sunt alte aspecte: „Caracteristica esențială a stilului din Nicoară Potcoavă e oralitatea"[134]. H. Zalis definește stilul sobru în considerațiile despre romanul lui Nagy Istvan, *La cea mai înaltă tensiune* și ideile se cristalizează în *Arta sobrietății*. Ceva mai prozaic, Ștefan Luca scrie nuvela *Pe drum*, în care apare arhicunoscutul tipar al activistului de partid aflat la datorie. Petru Dumitriu a aflat că la postul de radio „Europa liberă", un cunoscut om de cultură a vorbit Occidentului despre Elena Văcărescu, Ana de Noilles, Panait Istrati sau profesorul Cantacuzino, și se grăbește să ia „atitudine", dar, mai apoi, pune sub semnul întrebării intențiile postului de radio, incisiv în opinii, pentru a slăbi vigilența celor aflați în garda de onoare a „noii culturi": „Am dori să vorbiți la posturile de radio franceze, francezilor. Prietenia noastră așteaptă, cu o mână întinsă [...]. Dar prietenia noastră încă n-a obosit, încă n-a renunțat. Așteaptă!"[135]

Lupta ideologică se duce acum și pe calea undelor, cu impact mult mai mare asupra maselor. Elita culturală strânge rândurile. Timpul ascute lupta, dar scriitorii se „bat" în versuri, nu în spade. Rusalin Mureșanu scrie *Trei poeme despre timp* – intitulate sugestiv: *La 25 de ani*, *Ne-ncearcă vremea*, *Forțe egale* – mândru că este contemporan cu noua vreme, în care el este tânăr și creator: „Își bătu și sfertul veacul meu sărac/ Atingând în treacăt gongul nou al lunii/ Și-a sunat arama veche peste veac/ Și-au vibrat în spații apele genunii". (*La 25 de ani*[136]); „Ne-ncearcă vremea noastră între dinți/ Ca pe un ban de aur îndoielnic/ Neîncrezătoare-n pajură și zimți/ Și-n lucrul lin când timpul mi-e prielnic". (*Ne-ncearcă vremea*[137]); „În univers nu suntem decât eu și timpul/ Deopotrivă de mari amândoi/ Noi purtăm timpul pe umeri/ Și timpul ne poartă pe noi". (*Forțe egale*)[138]. Cezar Petrescu rememorează anii de ucenicie literară, ani în care a citit foarte mult, aluzie directă la nevoia de erudiție a celor care se ocupă cu scrisul: „M-am pomenit cu ochii deschiși la viață între cărți. Într-o casă unde biblioteca ținea locul iconostasului". (*Cum am devenit scriitor*)[139]. Paul Georgescu începuse încă din numărul trecut un comentariu la adresa operei lui G. Călinescu: „Rămânând operă specific românească prin eroi și atmosferă, *Enigma Otiliei* se situează în același timp pe marile coordonate universale, depășind zona pitorescului local [...]. Tehnica romanului e balzaciană în zidirea ei"[140]. Discursul critic este continuat sub titlul *Determinism și tragism*[141]. Notele referitoare la *Enigma Otiliei* sunt cristalizate în sfârșit, opera

[133] *Ibidem*, p. 5.
[134] *Ibidem*.
[135] „ Gazeta literară", nr. 4/149, 24 ianuarie 1957, p. 1.
[136] *Ibidem*, p. 3.
[137] *Ibidem*.
[138] *Ibidem*.
[139] *Ibidem*, p. 1.
[140] „Gazeta literară", nr. 3/148, 10 ianuarie 1957, p. 5.
[141] „Gazeta literară", nr. 4/150, 31 ianuarie 1957, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fiind caracterizată „o tragedie în sensul că acțiunea decurge necesar din caractere. Există o fatalitate interioară, caracterologică, [sic!] care nu poate fi depășită decât prin înțelegere"[142]. Mihai Petroveanu adnotează schițele lui Teodor Mazilu în cronica literară *Insectar de buzunar*[143]. Mărturisește „o plăcere cetățenească și artistică"[144] pentru că „schițele lui Teodor Mazilu au ieșit dintr-o pornire satirică vioaie și exigentă moralicește. Cine sunt adversarii colaboratorului *Scânteii tineretului*? Domnul Hopa sau domnul Mitică Cade Jos și Se Ridică. Are toate șansele de a se maturiza – tovarășul Teodor Mazilu – ca satiric"[145]. La pagina următoare, Horia Simionescu publică un fragment din *Hanul de la răscruce*[146], iar la pagina 6, un articol de fond, *Sub steagul ideilor comuniste și al realismului socialist*[147], trece în revistă de fapt toate problemele care frământă viața literară, probleme identificate și în Uniunea Scriitorilor din URSS, într-o plenară care a avut loc la Kiev, în 10 – 12 ianuarie 1957. L. Lovicenko sintetizează ideile, traduse minuțios de confrații români și reproduse până la virgulă, spre luare-aminte: „Cultul personalității a pricinuit multe pagube... s-au vehiculat opinii greșite asupra partinității literare... iar oamenii încep să se îndoiască despre lucruri de care nu s-au îndoit timp de douăzeci de ani. Nu putem renunța la noțiunea de metodă de creație, ca mijloc de cunoaștere artistică a realității – lucrul cel mai generos și mai esențial care întrunește sub raport creator pe toți artiștii progresiști ai cuvântului, luptători pentru triumful idealului comunist"[148]. S-au clarificat opțiunile. Scriitorii sunt, după douăzeci de ani, tot „luptători pentru triumful"[149] unui ideal nu artistic, ci comunist. Mihai Petroveanu răspunde, în consecință, „cuiva" de la Paris, printr-o scrisoare adresată săptămânalului „Les nouvelles littéraires", în care își expune, încă o dată, crezul politic de sorginte sovietică și misiunea de critic al realismului socialist în literatura română[150]. Și ca lucrurile să fie clare, Ov. S. Crohmălniceanu îl prezintă în formula de candidat la Marea Adunare Națională pe... Mihai Beniuc: „Stă scris limpede în versurile lui: să spunem adevărul cu orice preț, să cheme masele la luptă"[151]. De altfel, șapte poezii cu titluri semnificative sunt tipărite[152], dovadă incontestabilă că își merită locul în prestigioasa adunare: *Blestem*, *Acasă*, *Stâlpul de foc*, *Juruința*, *Norul cu o stea lângă sân*, *De către pădure*, *Săruturi*.

Plini de devotament, scriitorii sunt obligați să-și cunoască cititorii, și fac adevărate călătorii de recunoaștere prin țară. În frunte, tot tovarășul Mihai Beniuc

[142] *Ibidem*.
[143] *Ibidem*, p. 2.
[144] *Ibidem*.
[145] *Ibidem*.
[146] *Ibidem*, p. 3.
[147] *Ibidem*, p. 6.
[148] *Ibidem*.
[149] *Ibidem*.
[150] „Gazeta literară", nr. 5/151, 31ianuarie 1957, p. 4.
[151] *Ibidem*, p. 3.
[152] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*Umblând prin munți*)[153], urmat îndeaproape de Mihai Davidoglu care petrece la Bacău (*O săptămână bogată în fapte și drumuri*)[154], Aurel Baranga – îndrăgostit de artă – *Muzee cât mai multe și tribunale cât mai puține*[155], Maria Banuș, care vorbește oamenilor *Cu spirit de răspundere*[156], iar Dumitru Corbea petrece mai mult timp *Printre tinerii muncitori*[157], alături de Alfred Margul Sperber cu *O întâlnire de neuitat*[158]. Cei care nu umblă prin țară, pentru a câștiga simpatia oamenilor simpli, rămân să scrie pentru patrie: Eugen Barbu amintește despre Grivița Roșie (*Botanică industrială*)[159]; Paul Georgescu conturează un portret artistic al lui Tudor Arghezi (*Creion*)[160]; Dumitru Solomon este încântat de scriitura reportericească a lui Geo Bogza; Tudor Vianu face *Însemnări despre Ovidiu*[161], iar Petru Vintilă scrie schița *Candidatul*[162], referitoare la momentul istoric al alegerilor în Marea Adunare Națională. *Poporul a ales!*[163], notează cu cerneală roșie Eugen Barbu și toată națiunea freamătă de bucurie: „Anul acesta, iarna a avut o exuberanță neobișnuită, așa că nu ne-am mirat văzând orașul feeric poleit de soare în duminica alegerilor"[164]. Rezultă, firesc, un final de articol apoteotic: „Sub bolți de piatră abia pâlpâie păsări de mătase, roșii – galbene – albastre"[165]. Savin Bratu comentează într-o cronică literară *Farmecul genezei* de Traian Coșovei într-un discurs destul de generos: „Coșovei nu e un maestru al dialogurilor. Oamenii lui nu vorbesc destul de firesc – ceva convențional, supără urechea. Oamenii lui vorbesc executând parcă un ritual, iar ritualul ia adesea forma cântecului"[166]. Ion Vitner notează aspectele scriiturii lui Petru Dumitriu în *Cronica de familie*: „o acumulare de portrete morale, de conflicte și degenerări din domeniul eticului"[167]. V. Mândra analizează într-o cronică dramatică piesa *Tache, Ianche și Cadâr* de Victor Ion Popa, gazda spectacolului fiind Sala Studio a Teatrului Municipal, „unde se râde copios"[168], dar criticul nu este mulțumit: „Este drept că noi am fi preferat un Victor Ion Popa mai substanțial, *Ciuta*, de pildă"[169]. Caragiale este redescoperit de Șerban Cioculescu prin prisma legăturii sale cu...

[153] *Ibidem*, p. 6.
[154] *Ibidem*.
[155] *Ibidem*.
[156] *Ibidem*.
[157] *Ibidem*.
[158] *Ibidem*.
[159] *Ibidem*, p. 1.
[160] *Ibidem*.
[161] *Ibidem*.
[162] *Ibidem*, p. 5.
[163] „Gazeta literară", nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 1.
[164] *Ibidem*.
[165] *Ibidem*.
[166] *Ibidem*.
[167] *Descompunerea unei clase*, în „Gazeta literară", nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 3.
[168] „Gazeta literară", nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 4.
[169] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clima Bucureştiului, în ziua sărbătoririi a 105 ani de la naştere: „un preludiu de notaţie descriptivă, natura este văzută sub unghiul sensibilităţii climatice"[170]. Al. Rosetti se mulţumeşte să-şi îndrepte atenţia asupra limbajului folosit de marele dramaturg în *Limba scrierilor lui I. L. Caragiale*[171]. „Gazeta literară" nr. 7 propune cititorilor câteva rânduri despre revista „Steaua", de la Cluj, prin intermediul lui Aurel Martin care se declară mulţumit de formulele de adresare, materialul selectat şi motivarea opiniilor. Alături, M. Petroveanu propune un dialog pe teme lirice. Poezia i se pare, în general, cam anemică, dar se declară mulţumit de M. Banuş, adică de poemul *Ţie-ţi vorbesc, Americă!*, de Tudor Arghezi cu *Stihurile pestriţe*, de Marcel Breslaşu cu *Povestea poveştilor* sau de Mihai Beniuc cu *O rădăcină vorbeşte*. Sfârşitul lunii februarie aduce în librării cărţi noi: *Eroica* de Laurenţiu Fulga avându-l recenzor pe N. Moraru[172] şi *Focurile sacre*, recenzor[173] Georgeta Horodincă. Cronica de film îşi face încet-încet loc în paginile editate. *Moara cu noroc* este ecranizarea prezentată cu căldură de Eugen Schileru[174] publicului avid de magia sălilor de cinematograf, într-un moment în care televizorul era un lux. Ion Vitner continuă în foileton analiza *Cronicii de familie* de Petru Dumitriu: „Ideea de a reuni într-un singur ciclu a celor 24 de mici romane constituie o idee originală şi un exemplu de conciziune, ca element esenţial al prozei artistice [...]. Un gol se simte şi în reducerea lumii muncitoreşti şi socialiste [...] la aluzii , scheme [...], scheme, figuraţii... Închizi *Cronica de familie* cu regretul de a o fi terminat şi cu dorinţa de a o relua"[175]. Şerban Cioculescu aduce în atenţia publicului scrisori ale lui Caragiale, (*Caragiale şi 1907*), „publicate anonim într-un ziar vienez sub semnătura *von zinem rumänischen Patrioten*"[176]. Din partea întâi a broşurii vieneze se desprinde ideea comuniunii cu momentul 1907 în România, deci cu cincizeci de ani în urmă. Nicolae Tăutu scrie poemul *Remember* în cinstea soldatului român care veghează, cu arma în mână, la dreptul la dragoste al tinerilor dintr-o lume liberă, fără război. Doina Sălăjan, în schimb, nu-şi poate stăpâni ura împotriva imperialiştilor care au distrus pacea lumii, amintirea războiului fiind încă vie în memoria colectivă (*Ura*): „Urăsc incendiile – satanice flori carnivore/ Înlănţuite pe cer în satanice hore"[177]. Haralamb Zincă stă *La sfat cu morţii*[178] la poarta cimitirului eroilor sovietici, căzuţi pe pământ românesc. Miron Dragu pune problema originalităţii. Remus Luca publicase recent *Liniştea iernii*, motiv pentru care criticul aminteşte că nu trebuie pierdut din vedere „ritmul epocii noi"[179], în

[170] *Ibidem*.
[171] „Gazeta literară", nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 5.
[172] „Gazeta literară", nr. 8/154, 21 februarie 1957, p. 1.
[173] *Ibidem*.
[174] „Gazeta literară", nr. 7/153, 14 februarie 1957, p. 2.
[175] „Gazeta literară", nr. 8/154, 21 februarie 1957, p. 4.
[176] *Ibidem*, p. 5.
[177] *Ibidem*, p. 3.
[178] *Ibidem*.
[179] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

articolul mai mult decât edificator *Ritmul epocii şi originalitatea scriitorului*[180]. Tableta lui Tudor Arghezi *Catedră şi Condei*[181] rememorează trecutul la modul ironic, când scriitorul nu exista în nomenclatorul de meserii, ca şi ziaristul de altfel. Titulatura de scriitor sau ziarist provoacă ridicări mirate din sprâncene, pentru că nu era recunoscut oficial decât... scriitorul de vagoane. Pentru urmaşi, Tudor Arghezi concluzionează superior: „cartea începe de la ziar, nu de la carte ziarul"[182]. Ion Creangă revine în memoria scriitorilor pentru că se apropia ziua de 1 martie, ziua naşterii sale. Tudor Vianu face în *Însemnări* următoarea observaţie: „Ion Creangă împlineşte, la 1 martie, 120 de ani. Este o vârstă frumoasă, pe care n-o ating mulţi scriitori"[183] – ceea ce înseamnă nemurirea marilor figuri ale culturii române.

Noi cărţi apar pe rafturi de librărie. *Laude*, de M. R. Paraschivescu şi *Noi, cei fără de moarte* de M. Davidoglu. Recenzorul de serviciu, Miron Dragu[184], găseşte demne cuvinte de laudă, la fel cum Mihai Beniuc îşi întoarce privirile către *Octavian Goga, poetul*[185] cu un mesaj poetic aflat „în linia de strălucire a poeziei româneşti"[186]. Extrem de densă în informaţie este această primă pagină din „Gazeta literară", nr. 9, dar se poate zăbovi şi pe pagina următoare. *Voi vă mai aduceţi aminte*?[187], se întreabă retoric N. Moraru în cronica rezervată lui Laurenţiu Fulga la apariţia volumului *Eroica*, amintind obsesiv de celebrul ordin „scelerat" al mareşalului Antonescu, „Români, treceţi Prutul!", care a împins România în luptă alături de forţele germane hitleriste, o palmă pe obrazul românilor „iubitori de pace şi libertate"[188]. Ieronim Şerbu publicase, de asemenea, *Izgonirea din rai*, iar Mihai Petroveanu analizează comportamentul comunistului Ion Candrea ce are „lipsuri", pentru că „este comunist mai mult din spusele lui decât din spusele altora, dar nu desprindem asta din faptele lui"[189]. Acest lucru trebuie să-i dea de gândit autorului. Comunişti la modul declarativ decorau paginile tuturor nuvelelor, romanelor şi dramelor etichetate cu sintagma de „realism – socialist". Cicerone Theodorescu îi „vede" pe adevăraţii comunişti din trecutul în ilegalitate al partidului, aflaţi în zeghe, în spatele gratiilor de fier din închisori. Ei sunt „modele adevărate, oameni de sacrificiu suprem, în slujba unor idei superioare". Ei sunt singulari – (*Poteca lumii*) – martiri ai unei existenţe indexate morţii: „Celula – prag de moarte/ Îl mai văzuse-n vise/ În haina cadrilată/ Un tânăr îi zâmbise"[190]. Ion Brad părăseşte lumea

[180] *Ibidem*.
[181] „Gazeta literară", nr. 9/155, 28 februarie 1957, p. 1.
[182] *Ibidem*.
[183] *Ibidem*.
[184] *Ibidem*.
[185] *Ibidem*.
[186] *Ibidem*.
[187] *Ibidem*, p. 2.
[188] *Ibidem*.
[189] *Ibidem*.
[190] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

carcerală şi îşi poartă paşii spre Castelul Peleş (*Salonul roşu*), simbol de opulenţă regală în timpul răscoalei ţărăneşti din 1907, revoltă de la care comuniştii comemorau cinzeci de ani: „În Peleş e salonul care/ Doar în mătăsuri ca de soare/ Şi-ascundle zidurile sale/ În mari covoare orientale/ Salonul roşu, o, salonul/ Focul e-n nouăsute şapte"[191].

O altă temă frământa lumea scriitorilor. Colectivizarea trebuie îndeplinită, raportată ca o victorie. Pentru aceasta se bătuse monedă pe *Epopeea răscoalelor* de către Ion Vitner. Tudor Arghezi primise laurii pentru *1907 – Cântare omului*: „Estetica argheziană este constituită astfel dintr-un lanţ de metamorfoze la care înnobilarea recuperează asupra unui univers hulit"[192]. Scriitorii se conformează şi scriu despre colectivizare. Schiţa în proză a lui Costache Anton, *O lacrimă*[193], pune problema intrării în colectivă a Siminei, proprietară de pământ, care înţelege înaintea soţului rolul nou al timpului istoric şi necesitatea colectivizării. Tiberiu Utan povesteşte în versuri un fapt real, petrecut în anul 1945, când o bătrână moşiereasă moare de supărare când i se expropriază pământul. Titlul lung al poemului incită la atenţie: *Declaraţie pe un act de deces în 1945*: „De lesă agăţată, ca-n grâu o sperietoare/ Murise boieroaica bătrână de-a-n-picioare"[194]. Ion Brad se inspiră tot din febra anului 1907, în poemul *Focuri şi sălcii*: „Revolta ţărănească s-a-nvolburat în focuri/ îmbobocind amurgul conacelor pe ţară/ Şi-o floare carnivoră crescu pe aceste locuri/ Flămândă, neplecată de vânturi, temerară"[195]. Între atâtea gânduri despre colectivizare, poeme, amintiri şi entuziasm al prezentului, cuvintele lui S. Damian referitoare la poezia lui Victor Tulbure trec aproape nebăgate în seamă, deşi titlul – *Laude* – de pe prima pagină ar fi trebuit să stârnească interesul colegilor de breaslă: „Poezia lui Victor Tulbure este refractară simbolului abstract, înceţoşat în construcţii alambicate"[196]. Dar stimabilul critic nu realizează că tocmai „alambicarea" stilului său recenzional îl îndepărtează pe cititor de articolul său pretenţios.

Anul 1958 a adus în atenţia iubitorilor de literatură revista „Luceafărul", pentru a estompa golul produs prin încetarea apariţiei revistei „Tânărul scriitor" în decembrie 1957. Lumea literară a respirat cumva uşurată. Noul editorial părea să corespundă aşteptărilor, dar garda nu trebuia lăsată jos. Uniunea Sovietică retrăsese trupele sovietice, dar politrucii autohtoni aveau obligaţia de a demonstra, o dată în plus, implementarea noii religii – comunismul – fără fisură în structurile sociopolitice şi culturale ale ţării. Abia anul 1959, anul al II-lea de apariţie, pune probleme de perspectivă. Dumitru Corbea se întreabă dacă se face totul pentru fericirea omului „nou"[197]. Tonul fusese dat de Raportul lui Nichita Hruşciov privind „planul

[191] *Ibidem*, p. 3.
[192] „Gazeta literară", nr. 12/158, 21 martie 1957, p. 1.
[193] *Ibidem*.
[194] *Ibidem*.
[195] *Ibidem*, p. 3.
[196] *Ibidem*, p. 1.
[197] „Luceafărul", anul II, nr. 4(15), 15 februarie, 1959, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

septenal" – *Cum va arăta Uniunea Sovietică peste şapte ani?* Întrebarea retorică nu putea decât să aibă răspunsuri laudative în opinia lui D. Corbea. O sintagmă nouă „fericirea poporului" şi făcea loc încet-încet în limbajul de lemn suprauzitat. Ion Dodu Bălan îşi duce cu onoare rolul de critic în *Cronica literară*, atenţia sa fiind acaparată de ultima operă a lui Eugen Jebeleanu – *Surâsul Hiroşimei.* Ba chiar îşi permite să fie hâtru, făcând apologia surâsului, care poate fi „vesel, prietenos, indignat"[198]. Perpessicius se apleacă spre P. P. Panaitescu care, pragmatic, îşi ocupase timpul scriind *Dimitrie Cantemir – viaţa şi opera* pentru a nu intra în comentariul prea agresiv al criticii, istoria fiind refugiul omului de litere agasat de prezent. Sergiu Fărcaşan mizează pe *Triumful ideii de pace*[199] – iar Ion Vitner găseşte argumente pentru a pune semnul egalităţii între politic şi actualitatea dominată de acesta[200]. Petru Vintilă aminteşte de *Urmaşii lui Vasile Roaită*[201], mai mult un pretext pentru a prezenta cititorilor eroismul ceferiştilor care, în iarna grea a lui '54 au asigurat transportul trenurilor, vagon cu vagon, între Filiaşi şi Craiova[202]. Gheorghe Tomozei scrie o *Scrisoare către un prieten*, un alt pretext pentru note de călătorie şi de ... corespondenţă. Pop Simion crede că „Reportajul este un fericit antidot împotriva falsei teorii a distanţei"[203] în articolul incitant *Pâinea şi sarea prozei noastre.* Descoperirea de noi talente poartă titlul generic *Steaua fără nume.* Corneliu Leu este cea mai nouă „descoperire" şi în *File de Jurnal*[204] încearcă să regăsească oriunde, la satele din Bărăgan „prezenţa activă a comuniştilor".

Mihail Novicov avertizează că „opera lui Eminescu este puţin cunoscută în URSS"[205] abia reuşind să enumere, cronologic, câteva poezii traduse şi publicate în URSS Mihai Negulescu rememorează anii adolescenţei care şi-au pus definitiv pecetea pe sufletul său de poet. „Mă prinde seara singur în casa străjuită/ De doi caişi, de poarta de fontă, de cişmea/ Prietenii-s departe; o ceată-nsufleţită/ Urmată de visarea mea"[206]. Angela Chiuaru îşi aminteşte de anii copilăriei petrecuţi sub ocrotirea bunicilor, în vechea ţară a Moldovei: „În satul din Moldova şi-acum se ţin de mână/ sub totul verde – al ierbii pe alocuri rupt, bunicii,/ un cântec de-altă dată salcâmul le îngână/ şi vântul înfoiază rochiţa rândunicii"[207]. Nina Cassian publică versuri îndrăzneţe în care identifică pământul sovietic cu obrazul mamei: „Şi sărutând pământul sovietic/patetic, cum săruţi obrazul mamei,/ să-i mulţumim că ne-a născut/ că ne-a înţărcat şi ne-a lăsat să-l părăsim/ ca să ne facem drum spre

[198] *Ibidem*, p. 7.
[199] „Luceafărul", nr. 1, anul II, nr. 5(16), p. 5.
[200] *Ibidem*, *Politicul şi actualitatea*, p. 6.
[201] „Luceafărul", anul II, nr. 5(16), martie 1959, p. 3.
[202] „Luceafărul", nr. 1, anul II, nr. 5(16), p. 11.
[203] *Ibidem*, p. 3.
[204] *Ibidem*, p. 9.
[205] *Ibidem*, *Eminescu în limba rusă*, p. 6.
[206] „Luceafărul", nr. 1, anul II, nr. 5(16), martie 1959, *Pecete*, p. 15.
[207] *Ibidem*, *Bunicii*, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nemurire!"[208] Sovieticii se dovedeau a fi primii în primele încercări de a zbura cu rachetele în spaţiu, dar momentul Iuri Gagarin nu sosise încă, primul zbor avea să se petreacă în martie 1960.

Generaţia constructorilor socialismului este deja glorioasă în viziunea lui Mihail Novicov[209] într-un amplu articol de fond. Alexandru Andriţoiu este prezentat într-un corolar – *Generaţia lui 23 August* – pentru că se împlineau 15 ani de la evenimentele din '44. Pe lângă fişa personală şi o fotografie generoasă ca dimensiune pe o pagină de ziar, sunt publicate şapte poezii ale tânărului poet. (*Burg medieval / Optimism / Aşteptare / Istorie sentimentală / Entuziasm / Fântâni / Mâna cu spadă*)[210]. Ion Pas nota amitiri despre Lenin în tonuri elegiace *Într-o toamnă, demult ...*[211], Pop Simion revine cu *Modalităţi reporterieşti*[212]. Ştefan Bănulescu este interesat de *Brigăzi artistice, dansuri şi ţiţere*[213]. Radu Cosaşu se află în inima Hunedoarei pentru a prezenta rapoarte cu noi şarje de oţel şi fontă[214], Petru Vintilă asigură cititorii că partidul îndreaptă clasa muncitoare *Spre noi înfăptuiri*[215], iar Haralamb Zincă scrie schiţa *Partizanii*[216]. În forţă, *Generaţia lui 23 August* adună poeme de Aurora Conţescu (*Casă nouă*) Ion Crânguleanu (*Partidului*), Constantin Abăluţă (*Poem despre Donca Simo*), Ion Ţugui (*Cu paşi calmi*) şi Constanţa Buzea (*Bucurie*) „Toate sunt noi,/ Şi comutatorul, şi soba de teracotă, şi clanţa/ Amintirile le-am lăsat la uşă,/ La poartă"[217]. Gica Iuteş, care publicase şi în „Tânărul scriitor" – în mai 1957 – scrie acum schiţa *Copiii* – parte integrantă din romanul în lucru *Cei de la Crisanta*[218]. Şi literatura pentru copii câştigă spaţiu suficient în noile editoriale, dar toată atenţia este acordată momentan lui Zaharia Stancu[219]. Perpessicius analizează cu lux de amănunte *Rădăcinile sunt amare* – partea a doua – şi, în egală măsură, opera lui Paul Georgescu, coleg de breaslă, care văzuse ieşind de sub tipar volumul doi din *Însemnări critice*. Trimit zeci de încercări literare tineri din întreaga ţară. La porţile afirmării răpunsurile sunt lapidare, grupate pe rubrici. *Deocamdată nu* sau *Mai trimiteţi*[220]. Cei care câştigă bunăvoinţa lectorilor îşi văd publicate creaţiile în paginile revistei, moment de adevărată sărbătoare. În numărul următor[221], Tudor Arghezi scrie *Gala Galaction la 80 de ani*, articol admirativ, Maria Banuş articulează păreri radicale despre militarismul Berlinului

[208] „Luceafărul", nr. 1, anul II, nr. 6(17) din 15 martie 1959, *Astronautica*, p. 1.
[209] *Ibidem*.
[210] *Ibidem*, p. 5.
[211] *Ibidem*, p. 3.
[212] „Luceafărul", anul II, nr. 7(18) la 1 aprilie, p. 10.
[213] *Ibidem*.
[214] *Ibidem*, p.11.
[215] *Ibidem*.
[216] *Ibidem*, p. 3
[217] *Ibidem*, p. 12.
[218] „Luceafărul", anul II, nr. 6(17) , p. 10–11.
[219] „Luceafărul", nr. 1, anul II, nr. 7(18), p. 12.
[220] *Ibidem*, p. 14–15.
[221] „Luceafărul", nr. 1, anul II, nr. 8(19), 15 aprilie 1959, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de Vest[222], Valeriu Râpeanu propune o cronică dramatică vajnicului Mihai Beniuc – *În valea Cucului*[223]. *Opt poeți ieșeni* sună un titlu generic, unde se recunoaște dintr-o privire poemul-manifest *Partidului* scris de George Lesnea, poemul devenit mai târziu adevărat imn de slavă pentru nomenclatura comunistă: „Partidu-e-n toate: E-n cele ce sunt/ Și-n cele ce mâine vor râde la soare"[224]. Nicolae Țatomir semnează poemul *Așa ca niciodată*, alături de Horia Zilieru (*Mândrie / Poem de toamnă*) Aurel Butnaru (*Bicaz*), Sorin Stoian (*Iubita*), Andi Andras (*Iată de ce*), Constantin Scripcă (*Cântecul ploii*), Florin Mihai Petrescu (*Forjorii*).

Reporter de serviciu, Gica Iuteș transmite ritmul muncii intense ale unei Stațiuni de Mașini și Tractoare, dar nu de oriunde, ci de pe locul unde „Horea a început revolta împotriva stăpânirii"[225]. Teodor Balș este cutremurat de bogăția agricolă a Bărăganului și scrie poemul *Colectivizare*: „Când se întoarce soarele în sat/ un om străbate mările de aur/ înspăimântat de acel imens tezaur/ ce-neacă locul lui însingurat". Figurile de stil caracteristice marelui Bărăgan cotropit de soare sunt înlocuite cu stilistica inconfundabilă a lui Fănuș Neagu, într-un peisaj hibernal, în *Ningea în Bărăgan* – o altă mare, de zăpadă de astă dată, înecă privirile cititorului care zăbovește[226]. Eugen Barbu publică un fragment din romanul *Șoseaua Nordului*, intitulat *Clipe grele*[227], iar Tita Chiper se mulțumește cu o schiță în proză – *Preludiu*.

Poezia are din nou câștig de cauză. Genericul *Meridiane* îi adună laolaltă pe Tiberiu Utan (*La Ulianovk*), Demostene Boez (*Geniul libertății*), Dan Deșliu (*Grevă la Brooklyn*), Veronica Porumbacu (*Me-hug-Coreea*), Gica Iuteș (*Anotimp la Osviecim-Auschwitz*), Victor Tulbure (*La o despărțire*), Ion Brad (*Coloană mândră*), Eugen Frunză (*Nu, de trei ori!*), Octavian Paler (*Dimineața de sărbătoare*): „Dimineața salută orașul/ Cu salve solemne de lumină,/ Și orașu-i răspunde... / [...] Salve solemne/ bat la porțile viitorului/bat la aurul visului/ bat la porțile comunismului"[228]. Dragoș Vicol constată că *Tăt Banatu-i fruncea*[229], Ion Brad simte lângă tâmple adierea mătăsoasă a bătăii de aripă a unei păsări minunate[230], iar Dan Hăulică, realist necorupt de visări nătânge afirmă răspicat că „Țărănimea are nevoie de pământ" lucrat în colectivă[231]. Mențiunile critice ale lui Perpessicius sunt îndreptate spre poetul Eugen Jebeleanu[232], dar și spre D. Th. Neculuță „primul nostru poet proletar". Ștefan Iureș devine protagonistul rubricii *Generația lui*

[222] *Ibidem*, *Militarism*, p. 1.
[223] *Ibidem*, p. 5.
[224] *Ibidem*.
[225] „Luceafărul", anul II, nr. 8(19), „În sat la Horea", p. 8–9.
[226] *Ibidem*, p. 10–11.
[227] „Luceafărul", anul II, nr. 9(20), p. 3.
[228] „Luceafărul", anul II, nr. 9(20), p. 5.
[229] *Ibidem*, p. 8–9.
[230] *Ibidem*, *Pasărea măiastră*, p. 10.
[231] *Ibidem*, p. 11.
[232] *Ibidem*, *Lidice și Hiroșima*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

23 August după rețetarul cunoscut: fișă bibliografică, portret generos și un amalgam de poeme edificatoare[233] – cum ar fi: *Cuvântul spus la timp / Poeme citadine / Coloana prăbușită la Atena / Șosea pe valea Trotușului / Vedi Napoli / Acum! / Palatul Sultanului.* George Dan redescoperă *Dobrogea natală*[234], iar Corneliu Leu face un reportaj pe aceeași temă[235]. Eusebiu Camilar scrie *Coroana de foc*[236]. Ștefan Luca prezintă cu duioșie povestea unui bătrân dintr-un sat unde pătrunde un aparat cu tranzistori, o adevărată minune pentru oamenii simpli ai timpului[237]. Versurile lui Radu Cârneci (*Nucul*) trec aproape neobservate pe lângă multitudinea de poeme străine scrise de Cesare Pavese / S. Quasimodo / Giuseppe Ungaretti / Ignazio Butetta / Umberto Sala / Sibilla Alerano. Fac muncă nobilă de traducători, plini de entuziasm revoluționar și dăruire tovărășească de excepție, Geo Dumitrescu, Maria Banuș, Dan Grigorescu, Romulus Vulpescu, Ion Brad și H. Grămescu[238].

Al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici ocupă prima pagină a numărului 11(22) din 1 iunie 1959, cuvintele lui Mihai Beniuc aducând lumină celor ce trebuie să ia aminte la modelul sovietic. Ștefan Bănulescu se îndreaptă spre termocentralele de la Dorneşti[239], Eugen Frunză adună în poeme *File de jurnal* [240] – Veronica Porumbacu scrie *Momente muzicale*[241]. Cineva își amintește de Ziua Internațională a Copiilor și acesta nu este altul decât Octav Pancu-Iași care alocă o întreagă pagină acestora, cu titlul rezonant *Ceea ce se cuvine*[242]. Mihai Negulescu adună în imagini poetice versuri inspirate[243] Ion Dodu Bălan comentează proza lui Petru Vintilă în cronica literară referitoare la *Linia vieții*, unde identifică o „nouă morală socialistă"[244]. Concluzia este că „Proza lui Vintilă este simplă și clară" pornind de la exemple de viață banale. *Profiluri literare*, rubrică susținută de Al. Oprea, are ca obiect de studiu pe Pop Simion[245]. Romul Munteanu analizează în tonuri negative *Teatrul lui Eugen Ionescu și pasiunea absurdului*[246]. Din start punctează „predilecția scriitorului pentru cazurile clinice", în piesele sale înghesuindu-se „obsedați, nevropați, masochiști", femei cu 2–3 nasuri și 9 degete la o mână..."[247], o lume absurdă și de neînțeles. Silvian Iosifescu, în contramăsură, se întoarce la

[233] În nr. 10/21 din 15 mai 1959, p. 5.
[234] „Luceafărul", anul II, nr. 10(21), 15 mai 1959, p. 1.
[235] *Ibidem*, pp. 8/9.
[236] *Ibidem*, p. 3.
[237] *Ibidem*, *Butonul*, p. 15.
[238] *Ibidem*, p. 10–11.
[239] „Luceafărul", anul II, nr. 11(22), 1 iunie, *Lampa lui Ilici*, p. 8–9.
[240] *Ibidem*, p. 5.
[241] *Ibidem*, p. 1.
[242] *Ibidem*, p. 4.
[243] „Luceafărul", nr. 11(22), 1 iunie, 1959, *Marea sub creste*, p. 8–9.
[244] *Ibidem*, p. 7.
[245] *Ibidem*, p. 10.
[246] *Ibidem*.
[247] *Ibidem*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Temele şi viaţa reprezentate masiv în literatură: „Realismul socialist ierarhizează temele, tocmai pentru că surprinde mai adânc esenţa realităţii şi pentru că urmăreşte să sporească puterea operei de a influenţa, de a educa"[248]. Ziua de 15 iunie 1959 este dedicată lui Eminescu. Eusebiu Camilar scrie un articol de fond cu numele marelui poet şi, surpriză, Mihai Beniuc este fotografiat lângă sculptura masivă a lui Eminescu, undeva în Bucureşti. Ceea ce surprinde este explicaţia adăugată în subsolul fotografiei: „Nu răsaduri plăpânde!"[249] Subtilitatea este greu de descifrat şi după atâţia zeci de ani, dar poate gândul intim al lui Beniuc nu e greu de descifrat: îndrăznea să se compare cu marele poet al neamului şi spera să aibă aceeaşi notorietate în cultura socialistă. Nu răsaduri plăpânde lângă statuia lui Eminescu, ci oameni (poeţi) puternici, care să cânte în versuri de glorie transformările revoluţionare ale vremii! Adică oameni pe măsura lui.

Mijlocul de iulie este străbătut de emoţia celui de-al VII-lea Festival Mondial al Tineretului desfăşurat la Viena, ceea ce-l determină pe Marcel Breslaşu să scrie, sârguincios, un articol de fond *Pace şi prietenie*, iar Violeta Zamfirescu se conformează rapid şi scrie un poem plin de simţire: „Ce mulţi porumbei!/Dănţuie crengi de măslini printre ei"[250]. Maria Banuş are o dilemă existenţială „Puteam fi un mic funigel...", rezolvată imediat de partid: „Partidului viaţa-mi închei!" scrie poeta în final, edificată[251]. Nicolae Dumbravă scrie un poem-litanie, în care refrenul, repetat obsesiv devine cantabil ca un dangăt de clopot: „Undeva pe frontul de apus/ i-a fost dat flăcăului să cadă"[252]. Ion Lancrănjan publică un fragment din romanul *Cordovanii* – a cărui acţine se petrece în 1947, la cumpăna regimurilor politice[253]. Poet tânăr, Ion Horea intră în vizorul rubricii *Generaţia lui 23 August* şi sunt adunate poeme mai lungi sau mai scurte[254]. Ceea ce este cu adevărat interesant este „recitalul" scriitoricesc pe care îl face din nou Ion Dodu Bălan. În numărul anterior publicase note critice de bun-simţ pentru poezia lui Mihai Beniuc[255], în cel din numărul următor îşi îndreaptă atenţia asupra lui Eugen Barbu care publicase *Oaie şi ai săi*[256]. Perpessicius îşi continuă periplul critic în analiza operei lui *Camil Petrescu şi teatrul*, aşa cum îşi intitulează articolul. Valeriu Râpeanu scrie, la modul declarativ, că a apărut *Un nou dramaturg – Paul Everac* pe numele lui[257], despre care se va mai auzi.

Mihai Beniuc părăseşte sectorul liric şi scrie o schiţă în proză *În zorii zilei*[258]. Bineînţeles „zorii" sunt izbânda în ziua cea mai lungă a comunismului. Personajul

[248] *Ibidem*, p. 16.
[249] „Luceafărul", nr. 12(23), 15 iunie, 1959, p. 1.
[250] „Luceafărul", nr. 14(25), 15 iulie 1959, *Festival*, p. 1.
[251] *Ibidem*, poemul *Partidului meu*, p. 1.
[252] *Ibidem*, *Un soldat*, p. 3.
[253] *Ibidem*, *Peste Mureş, peste tău*, p. 13.
[254] *Ibidem*, p. 5.
[255] „Luceafărul", nr. 13(24), 1959, *Cu un ceas mai devreme*, Mihai Beniuc, p. 7.
[256] „Luceafărul", nr. 14(25), 1959, p. 7.
[257] *Ibidem*, p. 10.
[258] „Luceafărul", nr. 15(26) din 1 august 1959, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

principal este o comunistă care își apără cu dârzenie „visul cel mai frumos al omenirii" care, iată, devenea o realitate palpabilă și pentru care poți să-ți dorești să mori. Să mori pentru visul unei întregi omeniri, ce poate fi mai nobil? Așa că Sașa Pană adresează, în versuri, urarea către țară *La mulți ani!*[259]. Dar în luna august se sărbătoresc – și nu oricum – cincisprezece ani de la Eliberare. Și iar se încolonează poeții disciplinați, să cânte ode țării, republicii și oamenilor ei. Genericul este gata: *Lumină-i steagul nostru-n zare.* Răspund la apel Octavian Paler (*Știu*), Valeriu Boiculesi (*Noapte de August*), Florența Albu (*Tinerețea noastră*), Gheorghe Tomozei (*Un singur cuvânt*), Ion Crânguleanu (*Iluminare*), Mihai Negulescu (*Totdeauna*), Ilarie Ilinoveanu (*Câmpie fără haturi*)[260]. Ion Dodu Bălan a scris cronica literară la *Jurnal de front* – de Haralamb Zincă[261]. Petru Vintilă scrie *Cântarea României*[262] în care ridică în slăvi cooperativizarea ce cuprinsese țara: „În 1940 lipseau 1 000 000 de pluguri de lemn și 1 000 000 de țărani arau pământul lor sărac cu unghiile..." Pentru Mihu Dragomir *La început a fost sfârșitul*[263] și a scris teribila propoziție ce avea să-i aducă laurii criticii: „Începea ziua de 24 august 1944". Lucian Raicu execută cu precizie de chirurg o radiografie a condiției literaturii în trecutul imperialist și prezentul promițător. Identifică scriitorul cu „artistul autenticului, prezentului"[264]. Despre *Tinerețea bătrânului oraș* (Iași) sunt somați să scrie poeme Dumitru Ignea, Toma George Maiorescu și Suzana Delciu. Poeta a scris poemul *Ce tare băteau tobele* – rememorând de anii negri, când soldații erau chemați la oaste prin bubuitul tobelor la sate și anunțuri sumbre din partea stăpânirii imperialiste. „Orchestra macabră – războiul – s-a dus,/ Dar cântul durerii mai trebuie spus"[265] generațiilor tinere care se bucură de lumina păcii.Tiberiu Utan scrie poemul *Cincisprezece flăcări* – poem în cinstea lui august revoluționar, iar Mihai Beniuc *Așezăminte de viață nouă*[266]. Haralamb Zincă aduce[267], un fragment din romanul *Dintre sute de catarge*, cu titlul sintetic *Un prizonier a evadat*, unde este foarte atent folosită recuzita de succes: partizanii, tifosul, rușii, românii și un război care a distrus seva tinereții. Constanța Buzea, tânăra poetă de 18 ani, scrie poemul *Să ne apărăm răsăritul*[268]. „Pentru cei de-o generație cu mine/ Soarele a răsărit pe ruine" declamă tânăra poetesă patetic. Mihai Negulescu privește munca oamenilor *La baraj*, iar Nicolae Tăutu își permite să privească peste umăr, la trecut, în poemul *Retrospectivă*. Mihail Novicov îi cheamă pe toți să cerceteze mai atent problemele prezentului în rubrica *Pe drumul*

[259] *Ibidem*, p. 2.
[260] *Ibidem*, p. 5.
[261] *Ibidem*, p. 7.
[262] *Ibidem*, p. 8–9.
[263] *Ibidem*, p. 10.
[264] *Ibidem*, *La lumina Revoluției*, p. 11
[265] *Ibidem*, p. 15.
[266] „Luceafărul", nr. 16(27) din 15 august 1959, p. 1.
[267] *Ibidem*, p. 4.
[268] *Ibidem*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Realismului socialist[269]. Schița lui Petru Vintilă *O sută doisprezece* este pusă în umbră de rubrica generoasă *Generația lui 23 August* – care îl are în centrul atenției figura tânărului reporter Pop Simion –, dar și de rubrica *Stele fără număr* – unde scriu poeme avântate noi poeți: Adrian Munțiu (*Glasul camerelor de gazare*), Nicolae Dragoș (*Pescăruș / După război*) și I. Țârlea care găsește un titlu de poem foarte inspirat: *Zorii să-mi stea răcoroși în aripi*[270]. Dar vine septembrie, și ritmurile defilărilor „în zi de august 23" s-au estompat[271], iar Alexandru Andrițoiu, poet cu notorietate de-acum, publică poemul *Măsura nemuririi*, cu versuri în „grav și simplu spirit de partid". Dumitru Micu trece în revistă *Succesele romanului din anii puterii populare*[272]. Versuri de Valeriu Gorunescu completează rubrica *Profil liric*[273], iar schița lui Sütő András – *Karikas risipitorul*[274] demonstrează democrația desăvârșită: scriitorii maghiari aveau drept de liberă exprimare artistică.

Un titlu atrage în mod voit atenția cititorului: *500 de ani de atestare documentară a Bucureștiului*[275]. Revista îmbracă haine de sărbătoare, o fotografie gigant – panoramare a unui București cu clădiri nefiresc de albe, cartiere întregi, oameni văzuți ca furnicile de undeva de sus, apoi imagini la nivelul străzii, chipuri fericite, copii și foarte multe flori. Mihu Dragomir scrie versuri închinate celui mai mare oraș al țării, grupate simplu în *Iarnă, Vară, Primăvară, Toamnă*, din care poezia *Grădina* surprinde cu câteva imagini poetice, cum ar fi „Sunt grădinarul florilor de piatră". Mai vorbesc frumos despre Bucureștii vechi Maria Tănase[276], dar mai puțin frumos Eugen Barbu care face o perspectivă de imaginație: *Cuțarida – azi*. Radu Boureanu readuce lucrurile în făgașul normalității scriind *Orașul înviat*, o adevărată pagină lirică[277]; Ion Dodu Bălan semnează cronica literară închinată lui Marin Preda (publicase *Îndrăzneala*) și face un comentariu de bun simț: „Anton Modan din *Îndrăzneala* e frate bun cu Ilie Barbu din *Desfășurarea* și cu Vasile Bodescu din *Ferestre întunecate*[278]. Asta ar însemna, desigur, că operele scriitorului pot fi minunate... surori". În numărul din 15 octombrie 1959 apare un *Pastel* de Dan Deșliu[279]. Ce-i drept, nu publicase de multișor timp, dar imediat simte în ceafă respirația nerăbdătoare a lui Fănuș Neagu, tot mai vocal în ultimul timp – *Ei s-au întors acasă*[280] – și pe cea a lui Mihu Dragomir care publică

[269] *Ibidem*, p. 6.
[270] *Ibidem*, p. 14.
[271] „Luceafărul", nr. 17(28), 1 septembrie 1959, p. 1.
[272] *Ibidem*, p. 11.
[273] *Ibidem*, p. 5.
[274] *Ibidem*, p. 4.
[275] „Luceafărul", nr. 18(29) din 15 septembrie 1959, p. 1.
[276] *Ibidem*, p. 4.
[277] *Ibidem*, p. 5.
[278] *Ibidem*, p. 7.
[279] „Luceafărul", nr. 20(31), p. 1.
[280] *Ibidem*, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

secvența *Unsprezece nopți* – fragment din romanul *La început a fost sfârșitul*[281]. Gica Iuteș scrie un reportaj, *Imagini din Valea Jiului*, acompaniată de lirismul lui Cezar Drăgoi – *Pădurea neagră, de cărbuni*[282]: „S-au întâlnit pădurile cu Constelația subpământeană". O întreagă pagină este rezervată poeziei. Florența Albu (*La Smolnâi*), Teodor Balș (*Sub adierea dulce a vântului de sud*), Octavian Paler (*Căciula albastră*) sau Mihai Negulescu (*Maiakovski*) vin să potolească setea de poezie nouă a cititorilor[283]. Perpessicius scrie despre *Spătarul Nicolae Milescu* și călătoriile sale minunate[284] la binecunoscuta rubrică *Însemnări critice*. Luna noiembrie vine cu Aniversarea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și toate forțele scriitoricești „cântă" momentul cu abnegație. Acum Perpessicius nu poate face spirit de frondă și analizează cu simț de răspundere opera lui Mihail Șolohov *Pe Donul liniștit*[285], iar Ion Dodu Bălan pune apariția volumului *Opere* – XVII, de Mihail Sadoveanu *Sub semnul revoluției*[286]. O *Tabletă* semnată de Tudor Arghezi deschide prima pagină a editorialului din mijloc de decembrie 1959[287], unde se recunoaște spiritul arghezian și... limba ascuțită ceva mai domolită: „În ultimii 50 de ani am văzut Bucureștii toată ziua, toată vremea frumoși, scufundați într-o grădină cât o țară". Aproape că sună ca o declarație de dragoste. Imediat[288], Ion Rotaru se arată nemulțumit de modul cum se preda literatura română în școli și face *Observații pe marginea manualului de teoria literaturii*, observații pentru cei atenți la problemele literaturii în ansamblul ei. Dan Deșliu este nemulțumit de prestația unor „poeți tineri"[289]. Se simțea, probabil, vulnerabil în fața atâtor poeți deveniți peste noapte vedete. Ilie Purcaru, Ion Băieșu și Vintilă Ornaru se grăbesc să găsească *Eroi ai muncii socialiste*[290]. Lui Pompiliu Marcea i se pare că descoperă multe *Probleme de compoziție în genul scurt*[291], pe care vrea să le elucideze. Ion Horea scrie un poem (*Eu mai rămân*)[292] în care pare să răspundă nemulțumirilor punctate de Dan Deșliu legate de poeții (prea) tineri ridicați la rangul de poet de curte: „Nu-mi cereți astăzi să mă întorc devreme,/ Între pereții casei primitori.../ Eu mai rămân trezit, și dintre vise/ Adun poemul nopților și-l scriu", scrie curajos Ion Horea. Mihai Negulescu nu poate uita trecerea în neființă a lui Nicolae Labiș, în urmă cu trei ani: „Cu zorile – pe-ai zilei țărmi albaștri,/

[281] *Ibidem*, p. 3–4.
[282] *Ibidem*, p. 8–9.
[283] *Ibidem*, p. 5.
[284] *Ibidem*, p. 7.
[285] „Luceafărul", nr. 21(32), 1 noiembrie, 1959, p. 7.
[286] *Ibidem.*
[287] „Luceafărul", nr. 24(35) din 15 decembrie 1959, p. 1.
[288] *Ibidem*, p. 3.
[289] *Ibidem*, articolul *Despre ce este vorba?*, p. 5.
[290] *Ibidem*, p. 6–7.
[291] *Ibidem*, p. 10.
[292] *Ibidem*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi-acum îl mai adastă cărărui;/ Şi ce-aproape de pământ trec aştrii/ Prelinşi în zări, încet, cu paşii lui..."[293].

Anul 1960 bate la uşă. Scriitorii strâng rândurile. Vremurile se schimbă, perspectivele sunt altele şi ei trebuie să fie atenţi să nu piardă poziţiile de frunte câştigate cu atâta trudă. Şi nici privilegiile, se înţelege!

Şi totuşi... În 1960 Vintilă Horia obţine Premiul Goncourt[294] pentru romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*. Jocurile comuniştilor au câştig de cauză şi romancierul renunţă la premiul meritat, aşa cum procedase şi Boris Pasternak cu ceva vreme în urmă. Cartea unei „noi religii [...] a sfârşitului unei lumi, este un eseu despre îmbătrânire, uzură fizică, boală şi moarte"[295]. Petru Dumitriu a fost cel mai prolific scriitor al deceniului şase. Cunoscând multe limbi străine, cu studii de filosofie făcute în Germania, devine vedeta noii orânduiri. Scrie *Drum fără pulbere* (în 1951), un „roman uriaş"[296], despre Canalul Dunăre – Marea Neagră, obiectiv deosebit al elitei politice. Şi totuşi, în 1960 alege exilul. Scrie *Ne întâlnim la judecata de apoi*, pentru a-şi justifica alegerea. Critica vremii l-a omagiat înainte de exil: „Opera sa de până acum este semnificativă pentru ilustrarea rolului luptei dusă de partid în vederea lămuririi intelectualităţii patriei noastre, este semnificativă pentru evoluţia ca om şi ca scriitor a lui Petru Dumitriu pentru evoluţia prozei noastre în general"[297].

Se clatină imperii, apar dictaturi proletare, iar cei care nu mai sunt de trebuinţă, în pas cu timpul, trebuie să plece. Şi din viaţă. Şi din istorie.

Atitudinea scriitorilor, a oamenilor de presă nevoiţi să trăiască în totalitarism rămâne, până la urmă, un act de curaj. Cenzura era atât de atentă la ezitări, lipsuri sau nuanţe ambigui încât tind să cred că au scris din pasiunea pentru scris. Au fost mai întâi prizonierii pasiunii lor şi mai apoi prizonierii epocii tulburi în care au vieţuit şi supravieţuit. Au crezut sincer că lumea se va schimba în bine, că va fi mai bună, că alţii, înaintea lor, au gândit mai mult şi mai bine în locul lor de s-au schimbat rosturile lumii din temelii. Pentru asta au alergat pe şantierele în construcţie ale ţării, au intervievat muncitori din uzine, fierari-betonişti, ţărani tractorişti, au urmărit cum se strângea recolta de grâu în iulie fierbinte, în Bărăgan, au asistat la primele şarje de oţel din combinate siderurgice, au coborât în minele de cărbune, au participat la congrese, festivaluri ale tinerilor, au mers în pas de defilare, au

[293] *Ibidem*, poemul *Bronz*, p. 10.

[294] Suspectat de apropierea de mişcarea legionară, acest premiu nu i-a mai fost înmânat, dar atât Vintilă Horia, cât şi apropiaţii săi au denunţat implicarea Securităţii pentru calomniere şi dezinformare.

[295] Cornel Ungureanu, *La vest de Eden – O introducere în literatura exilului. Istorie şi critică literară*, Timişoara, Editura Amarcord, 1995, p. 125–127.

[296] *Ibidem*, p. 143.

[297] Ion Vitner, *Evoluţia prozei lui Petru Dumitriu*, I–II, în „Contemporanul", nr. 159–160, 21–28 octombrie, 1949, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strigat lozinci. Cei mai norocoşi dintre ei au vizitat ţări exotice din marea uniune a ţării sovietelor, şi-au făcut autocritica în şedinţe de partid interminabile.

Şi cum altceva nu ştiau să facă decât să aştearnă slove pe hârtie, asta au făcut, cu destoinicie. Înainte de toate au scris. Din toată inima sau au acceptat compromisul, apoi s-au obişnuit cu noul lor stil de exprimare în cotidianul devenit călduţ şi cu ceva beneficii materiale meritate, apoi li s-a părut totul firesc. Astăzi opera lor nu mai interesează. Doar istoria literară este obligată să amintească despre strădania celor care au umplut pagini de ziare, de periodice şi au scris, declarativ unii, convinşi alţii, despre „fericirea" de a trăi în vremuri „preafericite".

Sub toate aceste vremuri ale „experimentului comunist" au trăit oameni.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

A. Istorii şi dicţionare literare. Antologii:

Cronologia vieţii literare româneşti, Perioada postbelică, volumele I–X, *1944–1965*, coordonator acad. Eugen Simion, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Editura Muzeului Literaturii Române – 2010: vol. I, *1944–1945* pref.: acad. Eugen Simion, coord. Andrei Grigor; vol. II, *1946–1947*; vol. III, *1948*. 2011: vol. IV, *1949–1950*; vol. V, *1951–1953*; vol. VI, *1954–1955*; vol. VII, *1956–1957*; vol. VIII, *1958–1959*, 2012; vol . IX, *1960–1962*; 2012: vol. X, *1963–1964*.

Dicţionar general al literaturii române, I–IV, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, 2005, coordonatori: Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zaciu.

Dicţionarul esenţial al scriitorilor români, coordonatori: Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zaciu, Academia Română, Editura Albatros, 2000.

B. Studii în volume:

Antofi, Simona, Doinița Milea (coord.), *Frontiere culturale și literatura*, Galați, Editura Europlus, 2006.

Astaloş, George, *Fie pâinea cât de rea, tot mai bine-i la Paris. Interviuri 1989–1994*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996.

Aucouturier, Michel, *Realismul socialist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Betea, Lavinia, *Psihologie politică. Individ, lider, mulţime în regimul comunist*, Iaşi, Editura Polirom, 2001.

Betea, Lavinia, *Lucreţiu Pătrăşcanu – moartea unui lider comunist*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2001.

Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

Braudel, Ferdinand, *Gramatica civilizaţiilor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1994.

Buzincu, Aurel, *Literatura română şi realismul socialist, 1944–1965*, Suceava, Editura Universităţii, 2003.

Carandino, Nicolae, *Rezistenţa – prima condiţie*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2000.

Cernat, Paul, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I şi II (Colecţia Plural M), Editura Polirom, Iaşi, 2004–2005.

Cernat, Paul şi colaboratorii, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, II, III, Iaşi, Editura Polirom, 2008.

Cesereanu, Ruxandra, *Comunism şi represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid natural* (Colecţia Plural M), Editura Polirom, Iaşi, 2006.

Cioran, Emil, *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998.

Chişu, Lucian, Laurenţiu Hanganu, *Literatura în epoca totalitarismului. Perioada 1945–1965 în cultura română*, Bucureşti, Editura Printech, 2008.

Cioran, Emil, *Exerciţii de admiraţie. Eseuri şi portrete*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, ediţia a doua, revăzută, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997 – Gallimard, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cioran, Emil, *Ispita de a exista*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002 – Gallimard, 1956.

Cioran, Emil, *Istorie şi utopie*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.

Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990.

Cioran, Emil, *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990.

Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*. Stabilirea textului Gabriel Liiceanu şi Theodor Enescu, traducere din franceză de Tania Radu, note şi indici de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004.

Cioran, Emil, *Silogismele amărăciunii*, traducere din franceză: Nicolae Bârnă, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992 – Gallimard, 1980.

Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, traducere din franceză de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996 – Gallimard 1949.

Cioran, Emil, *Ţara mea*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Cristea, Mihaela, *Reconstituiri necesare*, Iaşi, Editura Polirom, 2005.

Corbea, Ileana, Florescu, Nicolae, *Resemnarea cavalerilor – reevaluări critice şi memorialistice ale literaturii exilului*, Editura Jurnalul Literar, 2002.

Craia, Sultana, *Îngeri, demoni şi muieri. O istorie a personajelor feminine în literatura română*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic şi „teroarea istoriei". Dileme şi (re)construcţii în poveştile vieţii*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia Aula Magna, 2013.

Dennis Deletant, *Teroarea comunistă în România*, traducere de Lucian Leuştean, Iaşi, Editura Polirom, 2001.

Ficeac, Bogdan, *Cenzura comunistă şi „formarea omului"*, Bucureşti, Editura Nemira, 1999.

Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990.

Gabanyi, Aneneli Ute, *Literatura şi politica în România după 1945*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001.

Golu, Mihai, *Dimensiunea psihologică a Totalitarismului. Cazul regimului comunist*, în *Arhivele Totalitarismului* (nr. 2–3/1998).

Hanganu, Ion, *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1978.

Hanganu, Ion, *Presa literară românească* – articole-program de ziare şi reviste (două volume) – 1789–1948, introducere de D. Micu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Hangiu, Ion, *Dicţionarul presei literare româneşti – 1790–2000*, ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2009.

Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală şi integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia Aula Magna, 2013.

Istrate, Ion, *Panorama romanului proletcultist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc – 1945–1989*, (scriitori, reviste, instituţii, organizaţii), Bucureşti, Editura Compania, 2003.

Medvedev, A. Roy, *Despre Stalin şi stalinism*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.

Mihăiescu, C. Dan, *Privind înapoi cu orbire*, în „Ziarul de duminică", supliment al „Ziarului financiar", 14 ianuarie 2005.

Milea, Doiniţa, *Spaţiul cultural şi forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, vol. I. *Aspecte ale mişcării formelor narative*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2005.

Milosz, Czeslaw, *Gândirea captivă. Eseu despre logocraţiile populare*, traducere din limba polonă de Constantin Geambaşu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Miłosz, Czesław, *Europa natală*, Bucureşti, Editura Univers, 1999.
Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, Bucureşti, Editura Libra, 1998.
Neagoe, Elisabeta, *Problematica culturii personalităţii. Cazul Jar, arhivele Securităţii*, Bucureşti, Editura Nemira, 2004.
Neculau, Adrian, *Viaţa cotidiană în comunism*, Iaşi, Editura Polirom, 2004.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia/Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei PRO, 2003.
Niculescu, Adrian, *Din exil/după exil*, Bucureşti, Editura Univers, 1998.
Niculescu-Mizil, Paul, *O istorie trăită. Memorii*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2002; *De la Comintern la comunism naţional. Despre consfătuirea partidelor comuniste şi muncitoreşti, Moscova, 1969*, Bucureşti, Editura Evenimentul Românesc, 2001.
Nistor, Paul Viorel, *Înfruntând Vestul*, Bucureşti, Editura Vremea, 2008.
Niţescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
Piru, Alexandru, *Panorama deceniului literar românesc – 1940–1950*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
Păiuşan, Cristina, şi colaboratorii, *Regimul comunist din România (cronologiu politic) 1945–989*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2002.
Popescu, Florentin, *Detenţia şi sfârşitul lui Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Editura Vestala, 2000.
Popovici, Titus, *Setea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.
Preda, Cristian, *Staulul şi sirena. Dilemele unui maxist român*, Bucureşti, Editura Nemira, 2002.
Preda, Marin, *Ferestre întunecate*, în volumul de nuvele *Desfăşurarea*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1960.
Retegan, Mihail, *Regimul comunist din România. O cronică politică*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2002.
Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Timişoara, Editura Amarcord, 2001.
Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor*, 1992, *Reeducare şi prigoană – 1944–1951*, 2007, *Întemeietori şi capodopere – 1949–1953*, 2008, *Bătălii pe frontul literar – 1952–1953*, 2008 (Critică şi istorie literară, ediţiile I şi II adăugite), *Bătălii pe frontul literar – 1955–1956*, 1998 (Critică şi istorie literară, ediţiile I şi II adăugite), *Bătălii pe frontul literar – 1957–1958*, 1999 (Critică şi istorie literară, ediţiile I şi II adăugite), Iaşi, Editura Polirom, 2006–2008.
Sfetcu, Paul, *13 ani în anticamera lui Dej*, selecţie, introducere şi note de Lavinia Betea, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000.
Spiridon, Vasile, *Perna cu ace*, I *(Din vremea întunecatului deceniu)*, Iaşi, Editura Timpul, 2004.
Tănase, Stelian, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998.
Thom, Françoise, *Sfârşiturile comunismului*, Iaşi, Editura Polirom, 1996.
Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa răsăriteană*, Iaşi, Editura Polirom, 1997; *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Iaşi, Editura Polirom, 2005.
Tismăneanu, Vladimir, *Crepusculul ideologiilor radicale în Europa de Est*, Bucureşti, Editura Athena, 1995.
Tismăneanu, Vladimir, *Reinventarea politicului în Europa răsăriteană. De la Stalin la Havel*, Iaşi, Editura Polirom, 1997.
Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru veşnicie*, în revista „22", nr. 655/ 1–7 iunie 2003.
Tismăneanu, Vladimir, Vasile Cristian, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu. Măştile răului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008; *Reinventarea politicului în Europa răsăriteană. De la Stalin la Havel*, Iaşi, Editura Polirom, 1997.
Ţugui, Pavel, *Amurgul Demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu* (Dosare literare), Colecţia „Mărturisiri", Bucureşti, Editura Floarea Darurilor, 1998.
Ţugui, Pavel, *Scriitori şi compozitori în lupta cu cenzura comunistă*, Bucureşti, Editura Albatros, 2006.
Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului. Istorie şi critică literară*, Timişoara, Editura Amacord, 1995.
Wunenburger, Jacques, *Imaginariul politicului*, Bucureşti, Editura Paideea, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

C. Articole în colecţii de presă actuale:

Constantin, Letiţia, *Instrumente ale agitaţiei culturale – în perioada 1944–1954*, în „România literară", nr. 19/2009.

Lasconi, Elisabeta, *Moara cu noroc sau biruirea balaurului*, în „Adevărul literar şi artistic", anul XI, nr. 605, februarie 2002.

Manolescu, Nicolae, *Realismul socialist. Literatura „nouă"*, în revista „Vatra", nr. 9–10/2004.

Preda, Cristian, *Constantin Dobrogeanu-Gherea în lectura postbelică din România*, în revista „Studio Politica", 2002.

Verzea Cristea, Mihaela, *Desovietizarea culturii române la începutul deceniului şapte*, în „Arhivele Totalitarismului", nr. 36–37 (3–4. 2002).

D. Colecţii de presă din epocă:

„Almanahul literar", 1949.
„Gazeta literară",1957.
„Luceafărul", 1958.
„Steaua", 1960, 1961.
„Tânărul scriitor", 1952.

E. Sitografie:

a. Articole. Reviste on-line şi alte referinţe electronice:

Anghel, Petre, *Realismul socialist e în floare, literatura sub brazdă*, în „Reţeaua literară", 11 august 2010, disponibil la adresa: http://reteaualiterara.ning.com/ profiles/blogs/realismul-socialist-e-in.

Brăileanu, Răzvan, *Exilul, o traumă privilegiată*. Consemnare a dezbaterii cu acelaşi titlu, în revista „22", anul XV (946), 23.04.2008, disponibil la adresa http://www.revista22.ro/exilul-o-trauma-privilegiata-4505.html.

Constantin, Letiţia, *Instrumente ale agitaţiei culturale – în perioada 1944–1954*, în „România literară", nr. 19/2009; disponibil la adresa: *www.romlit.ro/**instrumente**_ale_agitatiei_**culturale**_n_perioada_1944–1954.*

Salat, Levente, *Multiculturalismul în Europa Centrală şi de Est*, în „Observator cultural", nr. 434, iulie, articol disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/ Multiculturalismul-in-Europa-Centrala-si-de-Est*articleID_20211-articles_details.html.

Scaro, Joseph Macé, *En exil*, în „Le magazine littéraire", nr. 496, din 04/2010, articol disponibil pe http://www.magazine-litteraire.com/ mensuel/496/ exil-01-04-2010–18922.

Ungureanu, Cornel, *Geopolitica şi geografia literară*, în „România literară", nr. 18 din 2004, articol consultat la data de 10.05.2010, disponibil pe http://www.romlit.ro/geopolitica-i-geografia_literar.

b. Alte site-uri:

www.oglindaliterara.ro
www.scriitoriromani.ro
www.wikipedia.ro/
www.crispediawww.observatorcultural.ro
www.oglindaliterara.ro

ABSTRACT

Authors who had to live in a totalitarian environment published poetry, prose, drama, literary criticism or political articles in the press as power had them do. After the first years of Communism,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

to remain present in the cultural world of Romanian literature, they write obediently, following the guidelines of socialist realism. The directives of the one party hierarchy appear in the lines of characters, but also in the words used by criticism, in which textual analysis becomes absurd. Censorship is a safety net for the authorities. The tendencies of the "new literature" crystalize and they remain in place for many decades. Today this work is only of interest to those who are passionate about literary criticism and history.

Key-words: authors, press, power, obedience, socialist realism, censorship, "new literature".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DOUĂ FORME PRODUCTIVE ÎN ANII 1990 ŞI 2000: ECLECTISMUL POSTMODERN ŞI AUTOFICŢIUNEA[1]

Cătălin Sturza*

În articolul de faţă voi discuta două dintre formele productive ale prozei româneşti din ultimele două decenii. Una dintre acestea e reprezentată de romanul care perfecţionează şi depăşeşte (prin parodiere) eclectismul postmodern, eclectism importat în mare parte, în anii '80, din proza americană de unii dintre romancierii generaţiei 1980; cealaltă formă este cea a autoficţiunii şi este, la rândul ei, o formă de import, preluată, în anii 1990 şi 2000, din proza franceză de tinerii romancieri douămiişti.

I. Scriitori optzecişti şi postmoderni; depăşirea postmodernismului

O serie de romane ale prozatorilor optzecişti şi nouăzecişti, apărute în ultimele două decenii, perfecţionează procedeele combinatorii consacrate, pe de o parte, de romanul istoric postmodern (sau de metaficţiunile istorice postmoderne) şi, pe de altă parte, de Cenaclul de luni şi de aşa-numitul „postmodernism românesc". Printre ele se numără ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu – care este, poate, ciclul romanesc cel mai dezbătut şi mai contestat de critica literară al ultimelor două decenii –, *Christina Domestica şi Vânătorii de suflete* (Editura Humanitas, 2006) şi *Simion liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni* (Compania, 2001) ale lui Petru Cimpoeşu.

Voi analiza, în cele ce urmează, cele trei romane în contextul modelelor tradiţionale şi internaţionale la care ele se raportează şi în contextul elementelor *pop*, comerciale, pe care acestea le cultivă.

I.1. Mircea Cărtărescu: *Orbitor*

Ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu (Cărtărescu 1996, 2002, 2007), a fost considerat, de o mare parte a criticii literare, drept cel mai important ciclu

[1] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

* Cercetător asociat, Academia Română; e-mail: catalinsturza@gmail.com.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanesc al anilor 1990 şi 2000[2]. Ciclul a fost numit „un monument literar" cu puternice rădăcini romantice şi cu substrat eminescian, care urmăreşte o tramă „presărată cu scenarii oculte"[3] ancorate în proza fantastică a lui Mircea Eliade. Romanul e, fără îndoială, aşa cum arată Paul Cernat, „un proiect impresionant, fără termen de comparaţie în literatura română de după 1989, un efort ce impune admiraţie şi respect, o construcţie monumentală, totală, o supernova narativă"[4].

Seria se mişcă în mod aparent, în cele trei volume, dinspre explorarea unei autobiografii fantastice, a unei copilării şi a unei adolescenţe mitizante, spre integrarea şi decriptarea realităţii imediate, a istoriei recente. În fapt, universul ciclului *Orbitor* este universul creierului, universul minţii, al raţionalităţii şi al intelectului care încearcă să găsească o portiţă de ieşire din propria hipertrofiere, din propria absolutizare. Este universul omului contemporan prins în capcana hiperraţionalităţii. Această zbatere, această tensiune dramatică aminteşte de un citat din C.S. Lewis, din *Desfiinţarea omului*: „Pieptul – Mărinimia – Sentimentul – iată indispensabilii factori de legătură între omul cerebral şi omul visceral. S-ar putea spune că acest element intermediar este cel care defineşte omul ca om: căci, prin intelectul său, el nu este decât spirit, iar prin poftă, el nu este decât animal. [...] Ceea ce îi singularizează pe Oamenii fără Piept nu este excesul gândirii, ci lipsa de emoţii fertile şi generoase. Capetele lor nu sunt mai mari decât cele obişnuite: atrofierea piepturilor de mai jos de ele creează această impresie" (Lewis 2004: 36–37).

Ciclul are şi câteva scăderi vizibile – scoase în evidenţă, în mod repetat, de critica literară[5]. Excesul este cea mai importantă dintre ele. Suprasaturaţia discursivă, excesul stilistic, verbiajul debordant şi pe alocuri redundant sunt, toate, forme ale exceselor care devin tot mai supărătoare, în special în cel de-al doilea şi al treilea volum al trilogiei. Soluţiile şi rezolvările narative sunt şi ele, uneori, pripite şi improvizate – fapt care este bine ascuns, însă, sub verbiaj. Umbrela postmodernismului, care nu cere, nu-i aşa, rezolvări narative coerente maschează şi ea acest defect; totuşi, parcurgând cele peste 1000 de pagini ale trilogiei, cititorul nu se poate mulţumi cu această umbră a marii umbrele postmoderne, iar frustrările pot lua naştere uşor. Inserţia istoriei recente în ficţiune a fost şi ea văzută drept un defect – în special în ultimul volum, *Aripa dreaptă*. Devenind comentator şi

[2] A se vedea, de exemplu, topul/sondajul „Romanul deceniului – *Orbitor* de Mircea Cărtărescu", publicat pe *agendaliternet.ro* şi accesibil la adresa http://agenda.liternet.ro/articol/10906/Dana-G-Ionescu-Dan-Boicea/Romanul-deceniului-Orbitor-de-Mircea-Cartarescu.html. Răspund aici Al. Cistelecan, Paul Cernat, Andrei Terian, Mihai Iovănel ş.a.

[3] Adina Diniţoiu, *Orbitorul la „judecata de apoi"*, în „Observator cultural", nr. 388, septembrie 2007.

[4] Paul Cernat, *Apocalipsa după Mircea Cărtărescu*, în „Bucureştiul cultural", nr. 7, august 2007.

[5] Trebuie să observăm, aici, polarizarea extremă a reacţiilor critice, între lauda fără rezerve şi negaţia vehementă. Lauda fără rezerve trece cu vederea, de obicei, prea uşor sau prezintă drept reuşite unele scăderi vizibile ale romanelor, datorate, cel mai probabil, grabei şi presiunii externe de a încheia cu succes proiectul, în timp ce negaţia vehementă înmulţeşte cu zero până şi meritele evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

judecător al istoriei recente, Mircea Cărtărescu a abandonat, arată unul dintre comentatori[6], chiar punctul forte al proiectului pe care îl începuse: un proiect care trebuia să ilustreze, în mod exemplar, tocmai proza vizionară, la antipodul prozei realiste, istorice.

Proporțiile și ambiția proiectului literar dus la bun sfârșit, melanjul deseori reușit de fabulos și liric, de romantism, suprarealism și onirism, fuziunea de discurs tehnologic, livresc și mistic, inovațiile stilistice și dimensiunea vizionară a ciclului romanesc reprezintă merite evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu. Seria *Orbitor* nu este, așadar, cea mai importantă realizare literară a anilor 1990 și 2000: nu este cel mai mare roman sau „marele roman" al acestei perioade (cum au încercat să demonstreze unii critici). Scăderile și, mai ales, excesele provocate, cel mai probabil, chiar de ambiția de a scrie „marele roman" sabotează, intrinsec, proiectul. Însă, prin amploarea demersului și, totodată, prin amploarea dezbaterilor iscate în jurul trilogiei, *Orbitor* rămâne, cu siguranță, cel mai important proiect literar al anilor 1990 și 2000, un proiect care domină, prin monumentalitate și statură, dezbaterile din lumea literară a acestor ani.

I.2. Petru Cimpoeșu: *Simion liftnicul* și *Christina Domestica*

Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni și *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* ale lui Petru Cimpoeșu sunt două romane frecvent citate printre realizările narative de vârf[7] ale anilor 2000. Petru Cimpoeșu ar aparține, biologic, generației 1980; procedeele postmoderne la care face recurs (adesea în mod ironic) în romanele sale îl apropie de optzeciști, în vreme ce anul apariției romanului *Povestea Marelui Brigand* (2000), care îl aduce în atenția criticii, și asumarea adesea ironică a procedeelor textualiste ale postmodernismului optzecist îl încadrează în plutonul scriitorilor de după 1990; „generația de creație" a lui Petru Cimpoeșu este, așadar, generația 1990.

Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni este, în opinia lui Paul Cernat, „volumul revelație care l-a adus, spectaculos [pe Petru Cimpoeșu], în prima linie a prozei românești postdecembriste, de la periferie la centru"[8]. E, totodată, romanul tranziției, romanul vieții la bloc – cel în care ne recunoaștem, cu năravurile și viciile noastre.

Într-un bloc de provincie (din Bacău) un cizmar se urcă în lift și blochează ascensorul la ultimul etaj, după care începe să vorbească în parabole și să facă

[6] Adina Dinițoiu, art.cit.

[7] De reținut, aici, opinia lui Andrei Terian, care îl așază pe Petru Cimpoeșu în topul celor mai buni prozatori ai anilor 2000 (înaintea lui Răzvan Rădulescu, a lui Horia Ursu, a Florinei Ilis, a lui Radu Aldulescu și a lui Gheorghe Crăciun) și care arată că „romanul românesc de după 2000 e mai bogat decât pare" (în topul/sondajul „Romanul deceniului – *Orbitor* de Mircea Cărtărescu" publicat pe *agendaliternet.ro*.

[8] Paul Cernat, *România virtuală și metaficțiunea paranoică*, în „Bucureștiul cultural", nr. 22, noiembrie 2006.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minuni. Romanul începe cu blocarea liftului şi urmăreşte istoria celor 10 zile care zguduie lumea blocului din Bacău: o lume în care se reflectă întreaga realitate a tranziţiei româneşti. Povestea lui Simion e completată de poveştile altor personaje, după principiul naraţiunii în ramă: *Hanul Ancuţei*, al lui Sadoveanu, e citat, în text, ca un model evident.

Mircea Iorgulescu observă că romanul „aduce în proza românească de după 1989 o prospeţime aproape neverosimilă de ton şi viziune", în vreme ce calitatea principală a romanului ar reprezenta-o „lipsa de încrâncenare"[9]. Luminiţa Marcu vede în roman „un spectacol de marionete", în care „barocul gesturilor îngroşate şi comicul exagerat se altoiesc pe un realism de fond, pe toate micile realităţi de bâlci ale acestui deceniu colorat"[10]. Unul dintre meritele lui Petru Cimpoeşu este că îşi struneşte foarte bine instrumentele: nu exagerează nici cu tonul moralizator (aproape insesizabil), nici cu umorul grosier, nici cu realismul sordid, nici cu procedeele prozei optzeciste.

E o mare performanţă să prezinţi un subiect atât de delicat, precum e tranziţia românească, recentă şi dureroasă, cu instrumentele potrivite, fără să aluneci în excese – care pot fi fatale, aşa cum am văzut şi în discuţia despre seria *Orbitor*. Şi să transformi un astfel de demers delicat într-o lectură plăcută, într-o carte care poate fi apreciată, cu uşurinţă, de publicul larg.

Dacă *Simion liftnicul* este romanul vieţii la bloc şi fresca primilor zece ani de tranziţie românească, la cinci ani după publicarea sa, *Christina Domestica şi Vânătorii de suflete* este romanul care elucidează, în cheie ironică, misterele istoriei recente ale României. Insula Roland, din Pacific, pierdută de România după 1989, ar fi mărul secret al discordiei dintre România şi Statele Unite, care ar explica relaţia enigmatică dintre Nixon şi Nicolae Ceauşescu, trădarea generalului Pacepa şi mecanismele secrete ale Revoluţiei din 1989. Insula – pe care nu se întâmplă niciodată nimic – e locuită de o comunitate formată din rromi (rolanzi), români şi americani. Pe unii dintre ei avem prilejul să-i cunoaştem, pe parcursul romanului. Toţi cei pe care îi cunoaştem au trei lucruri în comun: sunt, în aparenţă, inşi banali şi şterşi (precum Christina Domestica); au, fiecare, câte o ţicneală (Dr. Thomas vrea să inventeze telepatigraful, prin intermediul căruia oamenii şi-ar putea comunica gândurile la distanţă; maiorul Smith, de la manutanţă, se crede un spion într-o misiune ultrasecretă); şi toţi ar putea, printr-un context foarte întortocheat de împrejurări, să fie la locul potrivit pentru a salva lumea de o conspiraţie a extratereştrilor.

Voi insista, în cele ce urmează, asupra subiectului şi asupra procedeelor desfăşurate, în acest roman, de Petru Cimpoeşu, deoarece ele sunt reprezentative pentru ceea ce numesc faza parodică a postmodernismului românesc – o fază care marchează epuizarea curentului, în anii 1990.

---

[9] Mircea Iorgulescu, *Viaţa la români, după Evenimente*, în revista „22", nr. 51, decembrie 2001.

[10] Luminiţa Marcu, *Umor şi metafizică*, în „România literară", nr. 25, iunie 2001.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I.3. *Christina Domestica* – o discuție aplicată

Totul pornește undeva, în mijlocul Pacificului, pe Insula Roland, o proprietate secretă a statului român. Locuită de rolanzi – colorați și manglitori, rromi, ce mai încoace și încolo – și de americani, staționați într-o bază militară. Înainte și după Revoluția din Decembrie 1989, cu tot peisajul unui cartier românesc provincial. Polii magnetici ai Pământului s-au mutat de la locul lor și amenință echilibrul planetar, niște extratereștri plutesc, amenințători, pe deasupra insulei, iar o organizație secretă, sau serviciile de spionaj americane, sau securiștii români complotează să creeze supraomul-pisică-telepată.

Toate aceste elemente alcătuiesc un complex de intrigi întortocheate care se desfășoară pe câteva sute de pagini. În centru se află Christina Domestica, realizatoarea unei emisiuni numite *Întâlnirea cu fericirea*. Christina nu înțelege mai nimic din ceea ce se întâmplă, dar încearcă să salveze lumea. Soarta face ca ea să se afle în mijlocul unor conspirații mondiale și al unor planuri concentrice de distrugere (sau de salvare) a lumii. La fel ca în povestea lui Peter Pan, Insula care nu exista este buricul Pământului.

La ingredientele de mai sus se mai adaugă unul, foarte important: umorul. Asistăm, de pildă, la o serie de discuții nesfârșite între împăratul rrom-Roland, care suferă de toate complexele grandomane ale micimii funcției sale, și colonelul șef de bază americană, care suferă de Irritable Bowel Syndrome – adică de balonări, flatulență și hemoroizi. Îl vedem, apoi, pe colonelul respectiv purtând o cască plină de bobine de autoinducție care ar trebui să-l vindece de hemoroizi prin captarea câmpurilor geomagnetice ale pământului. Una din sursele consistente ale umorului este disponibilitatea personajelor de a crede în orice, de la OZN-uri la energii acumulate în spirale yoghine și în puterea taumaturgică a căștilor paranormale.

La sfârșit – pentru că nu e nicio greșeală să sărim direct la sfârșit – naratorul pare să se plictisească de întreaga încurcătură, care ar mai putea continua pe alte câteva sute de pagini. Și îi lasă pe toți în aer, hotărându-se să recupereze doar unul sau două personaje, să le spunem, cheie: pe nebunul Pablo și pe Christina. Tot atunci naratorul introduce alte personaje, care nu au nicio legătură cu povestea de dinainte: Vasile Tumburuc, zis Basil – o caricatură a scriitorașului provincial ratat –, plus câteva profesorese-amante. Colonelul Puritanal, Împăratul rolanzilor, Maiorul Smith, Vic (soțul Christinei), Cosmo (tatăl Christinei, se pare, agent secret CIA), dr. Thomas, Joanna-Jeni, Marychka, Naggie și toți ceilalți protagoniști dispar, brusc, din roman. Și la fel dispar și OZN-urile, conspirațiile și pisicile telepate. Cu un singur gest, marele păpușar postmodern se hotărăște să simplifice lucrurile: nu-i așa, într-un roman postmodern „anything goes", și orice decizie a naratorului, oricât ar fi de radicală sau de absurdă, trebuie să fie tolerată, ba chiar aplaudată de cititor.

Naratorul despre care vorbim nu are, de altfel, nicio limită. Este un narator-demiurg, intră când vrea în minți, în case și în secretele personajelor, le

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comentează, înțelegător-ironic, gândurile („Maiorul Smith nu știa ce să creadă și de aceea nu crezu nimic"), se lansează în divagații filosofice nesfârșite în jurul motivațiilor acestora și propune tot felul de explicații psihologice sau parapsihologice care-i nuanțează (în fapt, îi disimulează) punctele de vedere. O face, desigur, cu vervă, cu inteligență și cu luciditate, dar, mai mult, face toate aceste lucruri în mod ostentativ. Ceea ce-și dorește acest narator este un singur lucru: el își dorește ca absurditatea comportamentului său să fie remarcată.

Naratorul acesta insidios e, de fapt, vedeta romanului, iar comportamentul său ofensator este personajul central pe care-l avem, permanent, în fața ochilor. Acest narator comentează, de pe margine, piesa pe care o pune în scenă, îi scoate sub reflectoare pe unii, îi concediază, discreționar, pe alții, și îngheață, când are chef, acțiunea pentru a ne ține lecții despre desenul lui Jastrow, despre principiul lui Goodman („O imagine nu exprimă decât proprietățile metaforice la care face referire") sau despre pisica lui Schrödinger. Din când în când, pune totul pe „hold" pentru a se pierde în divagații poetice de felul următor: „Apoi, cortegiul a pornit spre cimitirul Ecaterina. Pe străzi cu hopuri, mărginite de blocuri; pe lângă care curgeau în zadar trotuare; și magazine alimentare; sufletul ei auster și supus, izbăvit de păcate, pluti lin către cer; se ridică tot mai sus, deasupra a tot și a toate; unde zbuciumul lumii s-a stins, nici păsări nu zbor, nici vântul nu bate; abia se zăresc printre nori, la mari depărtări, orașe și sate" (Cimpoeșu 2006: 137) etc. (poezioara naiv-optzecistă – în fapt, o parodie a poeziei optzeciste – continuă înainte, pe două pagini întregi).

În alte ocazii, același narator împrumută un aer pedant și își dezvăluie cunoștințe enciclopedice, invocând, la grămadă, surse serioase și neserioase, de la teorii și studii de fizică a cuantelor la articole din „Evenimentul zilei" și la cărți de tipul *Energia care vindecă*, a renumitului bioterapeut Viorel Olivian, din Pașcani, județul Iași. Un narator care, la un moment dat, hotărăște să arunce mantia și sceptrul de demiurg sarcastic și să îmbrace hainele de lucru ale lui Petru Cimpoeșu, de profesie inginer, rezident în Bacău. După ce îi invocă pe Marx, Sartre, Tesla și Bohr, rezolvă totul cu cel mai ieftin truc din manual: acela al manuscrisului adus de un necunoscut, într-o sacoșă de plastic.

Este ca și cum, la un moment dat, naratorul-demiurg s-ar fi plictisit de proporțiile pe care le lua conspirația și de firele pentru a căror deslușire ar mai fi avut nevoie de alte câteva sute de pagini. Și ar fi spus: gata, până aici! În ultimele secvențe ale romanului apar editorul romanului și unul dintre redactori – „Nu erau niște pensionari, cum crezusem. Spre mirarea mea, unul dintre ei, cunoscutul filosof L., directorul unei edituri importante (pe celălalt nu-l cunoșteam, un tip mai înalt și slab, cu mustață și ochelari, care mergea cu capul aplecat într-o parte și nu spune decât «îhâm, îhâm») s-a oprit, a făcut o reverență cam teatrală și a spus..." (Cimpoeșu 2006: 231). Și, în felul acesta, probabil prin intermediul unei conspirații și al unor interese oculte, manuscrisul neterminat e declarat bun pentru tipar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Este un narator parodic – dar care nu parodiază rolurile clasice ale naratorului, încercând să răstoarne convențiile și să sublinieze artificialitatea oricărei perspective narative. Este un narator care, dimpotrivă, ironizează chiar naratorul parodic postmodern și subliniază, prin împingerea în extrem, chiar artificialitatea principiului „anything goes". Chiar și parodia, ne spune Petru Cimpoeșu, este un procedeu care poate fi folosit în exces – și împins până la epuizare.

I.4. Teoria conspirației – o cheie a realității?

Miturile de consum și, mai ales, disponibilitatea consumatorilor de ficțiuni mediatice de a crede în aceste mituri de consum reprezintă, în fapt, firul roșu al romanului și, în același timp, cea mai evidentă pistă falsă pe care o indică Cimpoeșu. Desigur, personajele sale sunt gata, după cum am mai arătat, să creadă în orice, deși orice-ul Christinei nu este identic, de pildă, cu orice-ul lui Naggie. Fiecare are propria versiune asupra para-realității, fiecare își construiește o „teologie" proprie în care naturalul, supranaturalul și zeii sunt construite, în ultimă instanță, după „chipul și asemănarea" proprie.

Dar *Christina Domestica* nu este un roman despre manipulare și despre teoria conspirațiilor. Nu intră în aceeași categorie cu *Saludos* (Editura Polirom, 2004) și *Sigma* (Editura Polirom, 2005), ale lui Alexandru Ecovoiu, cu *Hotel Europa* (Editura Albatros, 2006), a lui Dumitru Țepeneag, sau cu *Trandafirul tăcerii depline* (Editura Alfa, 1999), a lui George Cușnarencu, de pildă[11], și chiar cu *Povestea Marelui Brigand* (Editura Polirom, 2007), a lui Petru Cimpoeșu. Dacă este adevărat că milenarismul și teoria conspirației sunt „nebunii" extrem de productive, inclusiv în plan literar, în cele două decenii de după Revoluția din 1989, la fel de adevărat este că unii prozatori le îmbrățișează pe deplin, spunându-le cititorilor atinși de morbul conspirativist exact ceea ce vor să audă, în timp ce alți prozatori iau o anumită distanță critică față de ele.

În orice caz, marea conspirație a nu-se-știe-cui (sau tra-la-la sau MSAMDR) este doar una dintre pistele posibile ale acestui roman. Scenariul S.F. este la fel de

[11] Pentru o listă extinsă a romanelor conspiraționiste și milenariste, a se vedea articolul lui Nicolae Barna, *„Neocărtărescianismul" dezamăgitor sau Marele Roman absent*, în revista „Cultura", nr. 57/2007. Citez din Nicolae Barna: „Romanul apocaliptic și (pseudo-) milenarist, cu apel la miraculos și la motivul scenariul conspirației oculte, s-a pomenit întruchipat – la cote «valorice» diferite, dar cel puțin remarcabile în toate cazurile, și, firește, în configurări particulare, diverse – de nu puține volume, respectiv *Te pup în fund, Conducător iubit!* și, mai ales, *Cei șapte regi ai orașului București*, de Daniel Bănulescu, *Orbitor* (trei volume) de Mircea Cărtărescu, *Hotel Europa*, *Pont des Arts* și *Maramureș*, de Dumitru Țepeneag, *Trandafirul tăcerii depline* de G. Cușnarencu, *Domnul clipei* de Dan Stanca, *De câți oameni e nevoie pentru sfârșitul lumii* de Gheorghe Iova, *Povestea Marelui Brigand* de Petru Cimpoeșu, *Anotimpuri de trecere* de Cătălin Țârlea, *Saludos* și *Sigma*, de Alexandru Ecovoiu, *Vestitorul*, de Dan Perșa, *Crima din magazinul «Harmonia Mundi»*, de Hanibal Stănciulescu, *Trup și suflet. Romanul-basm* de Liviu Ioan Stoiciu, *Textele de la Monte Negro* de Octavian Soviany (și altele încă, lista rămânând fără îndoială deschisă)".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

verosimil; la fel este şi posibilitatea ca totul să fie, în definitiv, visul unui nebun (Pablo sau N. Ceauşescu?) sau o halucinaţie sau o viziune apocaliptică. Tocmai multitudinea de rezolvări posibile, în cheia nebuniei tranziţiei (sau a diverselor nebunii ale tranziţiei), invalidează orice astfel de rezolvare – şi ia o distanţă critică faţă de diversele rezolvări „milenariste".

Romanul ar mai putea fi – şi aceasta este rezolvarea spre care ne îndeamnă paginile de final – o demonstraţie a unei teorii literare ad-hoc, pe care o voi numi ficţiunea realităţii ca efect: „Cam asta e tot – adică, mai nimic. Am impresia că detaliile pe care sunt tentat să le adaug ar fi de prisos, nereuşind decât să complice inutil un desen oricum ratat, lipsit de semnificaţie. Constituie totuşi dovada faptului că eram prezent acolo, încă lucid şi observăm atent... realitatea ca efect" (Cimpoeşu 2006: 229). Această realitate ca efect propune, în fapt, o definire negativă a realităţii prin tot ceea ce nu este realitatea: în bună tradiţie apofatică, Petru Cimpoeşu confruntă realitatea cu toate cheile la modă (din ultimele două decenii) de interpretare a ei şi arată că nici una dintre acestea nu se potriveşte în lacăt – nu deschide, altfel spus, lacătul.

„Cam asta e tot", ne spune Cimpoeşu – tot ce avem, toate cheile pe care le avem. „Adică nimic" – nici una dintre aceste chei nu se potrivesc (şi detaliile suplimentare ar fi „de prisos", deoarece demonstraţia este deja convingătoare). Realitatea este un efect al acestor încercări nereuşite (observarea unui fenomen modifică, nu-i aşa, esenţa fenomenului), se modifică în funcţie de observator, însă esenţa ei rămâne închisă. Calea catafatică este blocată (sau este subiectul unui alt roman); deocamdată ştim ce nu funcţionează – rămâne încă să aflăm ce ar putea să funcţioneze.

I.5. Un exerciţiu de echilibristică – între kitsch şi miraculos

„*Christina Domestica* este un exerciţiu de echilibristică pe sârma subţire dintre kitsch şi miraculos, dintre pixeli şi atomi, dintre parodia dezlănţuită şi reflecţia politică şi morală"[12], scrie Andrei Terian. Modelele sunt vizibile pentru cei familiarizaţi cu proza postmodernă şi Cyberpunk a anilor 1960–2000 – Thomas Pynchon, Michel Houellebecq, William Gibson; totodată, Petru Cimpoeşu transcende aceste modele, prin combinaţia neaşteptată dintre genuri şi tehnici divergente, precum postmodernismul, Cyberpunk-ul şi romanele lui Pavel Coruţ, pe de o parte, şi, pe de altă parte, prin deschiderea unor niveluri mai profunde, unde tandreţea şi lirismul se îmbină cu dezbaterea morală.

„*Christina Domestica şi Vânătorii de suflete* e o antipoveste – scrie Alex Goldiş – care consacră un geniu caracteriologic, nu un povestaş debordant"[13]. Petru Cimpoeşu îşi suspendă, pe parcursul acestui roman, aproape toate pistele

[12] Andrei Terian, *Războiul hologramelor*, în „Ziarul financiar", 3 noiembrie 2006.
[13] Alex Goldiş, *Un Caragiale abisal*, în „Cultura FCR", nr. 56, ianuarie 2007.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

narative; rămân fragmentele introspective și analitice și personajele sale, memorabile prin defectele pe care le reprezintă. E un roman în care prozatorul nu are răbdare să construiască o narațiune – și nici măcar mici narațiuni coerente. Ceea ce-l interesează pe prozator e să obțină efecte comice și să pună, totodată, în lumină absurditatea erorilor și a falaciozității ce caracterizează gândirea de tip conspirativ. Să râdem de absurdul ilogicului care trece drept logic, aceasta e miza romanului. Încă o dată, meritul lui Petru Cimpoeșu e că reușește să facă acest lucru prin intermediul unor personaje verosimile, comice și, totodată, vulnerabile și umane, fără de care întreaga demonstrație n-ar fi fost decât o construcție neconvingătoare și fadă.

Dacă ar fi să comparăm cele două romane ale lui Petru Cimpoeșu cu reușitele „de vârf" ale curentului *New Italian Epic*, foarte popular în anii 1990 și 2000, discutate de criticul italian Giulio Ferroni (Ferroni 2010), am putea spune că aceste romane depășesc toate aceste reușite – fie și pentru simplul fapt că ele depășesc mecanica unei rețete literare. Petru Cimpoeșu este un autor aparent postmodern care parodiază, subtil, postmodernismul; prin mizele sale mai adânci, prin perspectiva critică pe care o propune asupra lumii, el se întoarce la funcția primară a literaturii – acea funcție primară esențială pentru lumea zilelor noastre, pe care o redescoperă Ferroni.

I.6. Depășirea postmodernismului: câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și internaționale care influențează aceste romane – și cum se raportează ele la piață, care este „cota" lor de piață?

Printre modelele tradiționale, proza vizionară a lui Eminescu și a lui Heliade Rădulescu, o parte din proza fantastică a lui Mircea Eliade, chiar proza reflexivă, filosofică a lui Camil Petrescu își lasă, toate, amprenta asupra romanelor optzeciștilor, în general – și a seriei *Orbitor*, a lui Mircea Cărtărescu, în special –, iar proza postmodernă a lui Mircea Cărtărescu este, la rândul ei, un model pentru Petru Cimpoeșu. De notat, aici, că prin „model" nu înțelegem ceva care este, în mod necesar, imitat sau aprofundat; un model este – în special când vorbim despre romanele lui Petru Cimpoeșu, ceva care va fi parodiat și depășit.

Printre modelele internaționale, Thomas Pynchon și Michel Houellebecq, realismul magic al lui Gabriel Garcia Marquez și al lui Ernesto Sabato sunt modele evidente, la o primă vedere, pentru optzeciști, alături de curente științifice mai largi, precum psihanaliza lui Freud și sociologismul pozitivism, de structuralism și de teoria fractalilor. Postmodernismul, în sine, este un curent care încearcă să înglobeze „orice"-ul – cu mențiunea că acest „orice" presupune, de regulă, tot ceea ce este de ultimă oră în științele exacte sau în filosofia pozitivistă, popular sau *pop*, la modă sau pe buzele tuturor.

În privința raportării la piață, interesant este că în această categorie vom întâlni unele dintre bestsellerurile ultimelor două decenii. Este un fapt, în aparență,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paradoxal: dacă accesibilitatea și transparența stilului, elementele de roman „de acțiune" și temele sociale, politice sau religioase actuale tratate în cheia teoriei conspirației sunt cele trei ingrediente ale succesului comercial[14], autorii postmoderni sunt departe de a oferi publicului produse ușor digerabile, scrise „după rețeta comercială" (stilul e, de regulă, departe de transparență – la Mircea Cărtărescu, de pildă, este prețios și încărcat, pe alocuri frazele sunt aproape ilizibile; acțiunea e un pretext sau un mecanism, firele epice sunt foarte rar duse până la capăt; temele sociale și politice sunt tratate în chei multiple și adesea – cum vedem la Petru Cimpoeșu – nici una nu se potrivește).

Paradoxul este, însă, explicabil dacă ne gândim, în primul rând, la faptul că unii dintre scriitorii optzeciști au devenit, între timp, figuri mediatice populare (ajunși în atenția presei deseori prin publicistica lor, prin activitatea lor de analiști ai vieții sociale și politice, și nu prin partea mai consistentă a operei lor, prin romanele, proza scurtă sau volumele lor de poezie), iar mass-media este fenomenul care nu numai că tinde să înglobeze literatura, ci care monopolizează marketingul cărții și, prin urmare, vânzările. În al doilea rând, același succes paradoxal îl observăm și la autorii italieni ai curentului *The New Italian Epic*, autori care merg, în aparență, împotriva curentului comercial. În Italia – ca și în România – scurtcircuitarea legăturii dintre scriitori și cititori, intermediată, odinioară, de critica literară, al cărei rol este preluat acum de mass-media explică și ea, așa cum ne arată Giulio Ferroni, o altă parte a acestui paradox[15]. În al treilea rând, împrumutarea unor forme ale genurilor populare (*Policier*-ul, *Crime Fiction*-ul, *Cyberpunk*-ul) are, în ultimă instanță, tocmai scopul de a atrage publicul larg.

În încheierea acestei secțiuni, îl citez, din nou, pe N. Bârna: „Cineva, foarte la curent cu trend-urile de ultimă oră, și căruia-i împărtășisem într-o conversație ocazională câteva din rezervele mele [față de romanele conspirativiste și milenariste, *n.m.*], încerca să mă lămurească: valoarea romanului [*Derapaj*, de Ion Manolescu, *n.m.*] s-ar întemeia, cică, pe faptul că pune în operă cu mare iscusință subtile dezvoltări ale teoriei fractalilor. Bun, sigur, nimic de zis. Fractalii... O modă epistemologică aflată în momentul ei de glorie. Dar, fără să ader la cine știe ce impresionism nețărmurit, cred că recursul la o teorie științifică oricât de prestigioasă nu asigură, automat și în sine (prin sine), căftănirea unei întreprinderi literare. Nu sociologismul sau fiziologismul pozitivist, psihanaliza, fizica cuantică, structuralismul, poetica și semiotica, naratologia și neoretorica, logica terțului inclus etc., etc., etc. au dat valoare unor mari opere prozastice naturaliste, moderniste, ale

[14] Cum vedem, de pildă, în cazul unor bestselleruri moderne, precum seria *Codul lui da Vinci*, a lui Dan Brown (deschisă cu *The Da Vinci Code*, Doubleday, US, 2003).

[15] Citez un fragment din Giulio Ferroni care descrie acest scurtcircuit: „Ziarele își îndreaptă atenția spre cărțile care ies în evidență, mormane peste mormane, în librăriile-supermarket și, pentru a evita disensiuni jenante, se încred, deseori, în interviuri: recenziei criticului de meserie îi este preferată, frecvent, recenzia făcută de un scriitor, solidar și prieten, foarte adesea, cu scriitorul pe care-l recenzează; jurnaliști de o mare inteligență preferă să-și îndrepte atenția asupra cărților și autorilor la modă, asupra unor «non-scriitori» care devalizează clasamentele". (Ferroni 2010: 51)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Noului Roman, postmoderniste ș.a.m.d., ci calitățile lor literare. Constatabile mai degrabă intuitiv, și pe care fără îndoială că explicitarea ulterioară a raportărilor la științe și teorii le-a putut doar consolida sau legitima suplimentar, nu însă și descoperi sau proclama că atare"[16].

II. Autoficțiunea

Discuția ajunge la un gen foarte productiv în literatura română, prin romanele unor foarte tineri scriitori care debutează în jurul anilor 2000; unii dintre ei sunt studenți ai unor scriitori optzeciști care conduc cenacluri (Mircea Cărtărescu devine, la rândul său, conducător de cenaclu la Literele bucureștene, în acești ani) sau membri ai unor cenacluri literare coagulate în același climat al Literelor bucureștene (cum este Cenaclul Fracturi, condus de Marius Ianuș). Ionuț Chiva, Dan Sociu și Ioana Baetica, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Ioana Bradea și Claudia Golea se numără printre prozatorii al căror izvor principal de inspirație este propria biografie.

Alcoolul și alcoolismul, viciile de tot felul (și în special viciul atât de atrăgător și de popular al drogurilor), violența ghetourilor bucureștene (a „lumii de cartier"), joburile capitaliste dezumanizante (de *call center* sau de corporație), relațiile disfuncționale și experiențele extreme trăite în locuri și călătorii exotice se numără printre temele favorite ale tinerilor scriitori români care își încearcă mâna de romancieri pe terenul autoficțiunii.

Mă voi opri, în această secțiune, asupra a trei exemple – pe care le consider reprezentative pentru genul autoficțional douămiist și care ilustrează, totodată, varietatea genului. Ele sunt romanul de debut al lui Ionuț Chiva, *69* (Editura Polirom, 2004 – unul dintre primele romane publicate în colecția „Ego.Proză" a Editurii Polirom); romanul de debut al Ioanei Bradea, *Băgău* (EST, 2004); și *Vară în Siam*, de Claudia Golea (Editura Polirom, 2004). Printre ele, romanul Ioanei Bradea ar putea fi considerat cea mai bună realizare, pe teren românesc, a genului.

II.1. Ionuț Chiva, *69*

69, de Ionuț Chiva, a fost interpretat, de critica literară, drept un roman neo-beat și a fost comparat (de criticul literar Mircea Martin) cu romanele lui William Burroughs. Cronicile de întâmpinare ale romanului au remarcat că Ionuț Chiva e poet, ca structură[17] – iar această observație a fost confirmată, ulterior, de schimbarea macazului, în cariera tânărului scriitor, spre poezie – prin volumul *Instituția moartă a poștei* (Casa de pariuri literare, 2010). În timp ce unii au văzut, în acest roman, un manifest al tinerei generații, o „generație de sacrificiu", cum o

[16] N. Bârna, art.cit.

[17] Florina Pîrjol, *Mult zgomot pentru nimic*, în „Observator cultural", nr. 237, septembrie 2004.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

numeşte Ionuţ Chiva, alţii au văzut doar un pariu cu proza care trebuia, cu orice preţ, câştigat. „Ce se întâmplă, de fapt, în *69*? Nişte adolescenţi teribilişti trăiesc penibile aventuri (în jurul camerei...) din care nu lipsesc ingredientele-clişeu: sex, băutură, «cafteli», condimentate abundent cu înjurături fără perdea pentru ca totul să arate cât se poate de real(ist)" – aşa rezumă un cronicar literar[18] subiectul romanului.

La o răsfoire rapidă, sar în ochi fraze bine aduse din condei care conţin promisiunea unei critici acide asupra României de tranziţie şi chiar a unei viziuni unitare care s-ar putea detaşa printre rânduri: „Oricum, m-a dat afară şi de atunci (de o lună, adică) s-a futut chiar totul. Sunt cleios de la praf şi transpiraţie tot timpul, mă culc dimineaţa şi mă trezesc seara... cu trupul deprimat şi interes minim. Fumez chiştoace şi la căderea nopţii mă preumblu prin acest Bucureşti, loc al fucking pierzaniei! Şi ştii care-i culmea, Vladimir Ilici? Fără să mă pierd!" (Chiva 2004: 17)

Totuşi, frazele disparate nu se leagă nici într-un discurs unitar, nici într-o poveste; firul narativ e clişeistic şi aminteşte, prea transparent, de filmele comerciale (sau *pulp*) de la Hollywood (trimiterea intertextuală nu salvează textul – cu atât mai mult cu cât e aşezată, în mod evident, în mijlocul lui tocmai în acest scop); plauzibilitatea întâmplărilor e minimă şi la fel e şi luciditatea romancierului care ar trebui să-şi controleze sau, cel puţin, să-şi canalizeze textul. În schimb, Ionuţ Chiva se lasă aproape cu totul în voia frazelor şi a trimiterilor spre diverse produse iconice ale cinematografului/literaturii de consum. Nu este însă un păcat rar întâlnit – e un păcat sau chiar un viciu de care se fac vinovaţi, într-o formă sau alta, toţi autorii români de autoficţiuni.

De ce este *69* o autoficţiune? Întâmplările romanului, puţin plauzibile, după cum am arătat (personajul se pierde într-o lume interlopă bucureşteană copiată, fără prea mari eforturi de adaptare, după filmele americane), ar porni de la „fişa biografică" a autorului. Două lucruri subminează, însă, chiar premisele autoficţionale: pe de o parte, Muiuţ, personajul-narator al romanului, este, în prea mare măsură, „adolescentul generic de provincie" venit în Bucureşti şi „scăpat" în lumea viciilor Capitalei; pe de altă parte, poveştile cu traficanţi de droguri, bătăi, peşti şi crime fac neverosimilă această lume a viciilor – nu e o lume investigată „la prima mână", ci una copiată, imitată după arhicunoscute modele cinematografice şi literare. Dacă ar fi să rezumăm, într-o propoziţie, motivul pentru care eşuează acest pseudo-roman (sau pseudo-poem), am spune că autorul său încearcă să obţină prea mult, cu prea puţin efort. Prea mult efect sau prea multă recunoaştere – nu prea contează, pe terenul autoficţiunii cele două se suprapun, oricum, până la identificare.

[18] Florina Pîrjol, art. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II.2. Ioana Bradea, *Băgău*

Băgău, de Ioana Bradea a fost salutat, de critica literară, ca un roman care „a reușit să corecteze căznitul și tristul efort de deblocare a limbajului literar"[19]. Personajul central este o tânără venită din provincie pentru a studia la Universitate, în Capitală; pentru a se întreține, lucrează la o linie erotică, iar romanul transcrie limbajul deseori obscen al „momentelor fierbinți" care fac obiectul muncii de zi cu zi al tinerei.

Regăsim, așadar, același tip de protagonist ca în romanul lui Ionuț Chiva: studentul sărac, din provincie, care se pierde în labirintul unei zone marginale a societății bucureștene. Experiențele din acest labirint aruncă o lumină rece și crudă (în cazul lui Ionuț Chiva) sau, dimpotrivă, reținut lirică, în spatele limbajului obscen (în cazul Ioanei Bradea) asupra societății românești postdecembriste.

Ioana Bradea scrie tot despre sex, duritatea vieții și aria de acoperire a înjurăturilor limbii române. Scenele „tari" țin însă de erotism (nu de pornografie!), iar originalitatea lor constă în faptul că actul acuplării nu e descris niciodată *ad litteram*. Mereu există un cuvânt jucăuș care suspendă pornografia la momentul oportun, o plapumă de fantezie copilăroasă care cade în capul participanților, când scena devine „hard", un macaz care deviază, fără să îți dai seama, trenul imaginației înfierbântate pe o șină auxiliară.

Întâlnirea întâmplătoare cu obiectele sau cu personajele acestei lumi duc la reverii, la construcții fabuloase și la expediții onirice de explorare a psihicului uman. Pe palierul de profunzime al romanului, Ioana Bradea e, asemenea lui Mircea Cărtărescu în trilogia *Orbitor*, un Otto Lidenbrock (celebrul personaj al lui Jules Verne) care călătorește nu spre centrul Pământului, ci spre nucleul fierbinte al minții umane. Pe palierul de suprafață, autoarea colecționează ciudățenii și, mai ales, ciudați – retardați, perverși, schizofrenici. Are, asemenea colegilor ei de generație, o pasiune pentru marginali și pentru declasați și nu se sfiește să înfigă, cu sadism, în insectar toate tipurile de ratați pe care societatea noastră le-a produs în ultimii ani, de la maneliști și băiețași de cartier analfabeți, frustrați, violenți și isterici la muncitori nefericiți și alcoolici și la adolescenți dementi, care plănuiesc să-și omoare părinții.

Personajele sunt credibile, nu numai prin specificul de limbaj, dar și prin concepția simplificată și naivă asupra vieții, prin greșeli de logică, contradicții și zvârcoliri apocaliptice ale subconștientului lor întunecat. De la Hašek n-am mai văzut așa nebuni convingători! Efectul de autenticitate e spectaculos, iar Ioana Bradea merită (încă) o bilă albă la capitolul documentare pentru scrierea primului său roman.

Textul Ioanei Bradea pare un îndelung poem și, la un moment dat, există pagini care deviază și împrumută forma poeziei. În realitate, acele zone ale romanului sunt poeme strecurate, asemenea personajelor „de colecție", a dizertațiilor despre limbă și înjurăturile ei sau a reveriilor erotice, în magma unei fraze continue, fluide, care-i permite autoarei să se miște fără nicio constrângere și

[19] Tania Radu, *Noua sinceritate literară*, în revista „22", 30 septembrie 2004.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-şi momească cititorul, fără a-i pierde vreun moment interesul, prin labirintul gelatinos al textului. Montajul romanului urmează o logică afectivă, subtilă. Fragmentele de viaţă brută, filtrată prin vis, se aglomerează în şapte zile (o săptămână la o linie erotică!), care se deosebesc una de cealaltă asemenea cioburilor de sticlă: prin culoare, formă şi transparenţă.

O evoluţie epică lineară nu există, deoarece subconştientul suprarealist demontează puzzle-ul amintirilor şi-l rearanjează după bunul plac. Volumul are un minus evident: faptul că se întinde prea mult şi că foloseşte, în mod abuziv, acest mecanism permisiv pe care autoarea îl stăpâneşte cu naturaleţe. După cum arată un critic literar: „imensul orgasm stilistic anunţă o fiziologică odihnă a talentului"[20]. Cât despre sex, acesta nu e pilonul de susţinere al romanului, iar acest lucru e confirmat de al doilea roman al Ioanei Bradea, *Scotch* (Editura Polirom, 2010), care abandonează în întregime subiectele erotice şi trece „la o descriere cvasi-poematică a oraşului de provincie devastat de transformările sociale de după 1989"[21].

Datele biografice ale tinerei studente de provincie ajunse în Bucureşti, la studii, care coincid cu acelea ale tinerei Ioana Bradea – altfel spus, palierul autoficţional – constituie, aşadar, doar unul dintre nivelurile pe care este construit romanul. Dedesubt cititorul va găsi un nivel poetic, unde poezia limbajului voit obscen se împleteşte cu poezia întâmplărilor şi întâlnirilor absurde; şi, mai jos, un alt nivel, empatic, unde cititorul ajunge să simpatizeze, întrucâtva, cu personajele marginale ale romanului; în sfârşit, degradarea societăţii şi a oraşului, efectele „tranziţiei care ucide" le regăsim în palierul cel mai profund, acela în care privim, cu un ochi critic, realitatea noastră de zi cu zi.

E o complexitate structurală care face din romanul Ioanei Bradea mai mult decât o autoficţiune şi mai mult decât un roman „al generaţiei sale" (generaţia colecţiei „Ego.Proză", de la Polirom, în care Ioana Bradea îşi va publica, de altfel, următorul roman – *Scotch*). *Băgău* e, până în prezent, cea mai valoroasă autoficţiune din proza românească a ultimelor două decenii, şi unul dintre cele mai reuşite romane semnate de un autor douămiist.

II.3. Claudia Golea, *Vară în Siam*

Vară în Siam, de Claudia Golea, e ceea ce am putea numi un exemplu „de manual" de autoficţiune. Personajul cărţii – care are, la fel ca autoarea, un trecut cosmopolit, a terminat studiile liceale la Paris, a urmat, în Bucureşti, Facultatea de Limbi Străine şi a avut, mai târziu, diverse joburi în Asia – este o tânără traducătoare boemă, debusolată, consumatoare de droguri, cu episoade psihotice care culminează cu internări la psihiatrie, şi cu un trecut pestriţ, care include o „experienţă profesională" de prostituată în Thailanda.

[20] Tania Radu, art. cit.

[21] Bianca Burţa-Cernat, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic obscen*, în „Observator cultural", nr. 530, iunie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanul trece în revistă, cu naturalețe, întâmplări șocante, ieșite din comun: naratoarea la persoana I povestește, cu naturalețe, cum ajunge în pat cu un interlop întâlnit într-un club sordid, cum prizează var în loc de cocaină, cum este internată la nebuni și dă peste cap întreaga secție de psihiatrie etc. etc. De fapt, acesta este mecanismul – singurul mecanism – pe baza căruia funcționează romanul: gesturi dintre cele mai șocante sunt prezentate cu naturalețea cu care ai vorbi despre lucrurile cele mai banale. Eroina este, așadar, blazată, ea este familiarizată cu o anumită zonă a realității care ne e, celor mai mulți dintre noi, cu totul străină – și acesta e motivul pentru care romanul ei ar trebui să ne facă curioși. Stilul e frust, frazele sunt scurte și seci și se subscriu tonului blazat, al eroinei care „le-a fumat pe toate" (și la propriu, și la figurat). În realitate, e un stil accesibil, care invită la galop: sexul, drogurile și „scenele tari" îi captează cititorului atenția, iar frazele îl poartă rapid înainte, fără să-i permită să lase din mână cartea și să se consacre altor îndeletniciri.

Vară în Siam se apropie, totodată, cel mai mult de ceea ce am putea numi formula romanului comercial – un roman „ușor", o lectură digerabilă, exact tipul de carte pe care o iei în rucsac, pentru a o citi în câteva ore, în avion sau în tren. În prefața romanului, Lucian Vasilescu observă că acesta nu are conotații moralizatoare: într-adevăr, *Vară în Siam* este un însoțitor pentru o călătorie exotică, propunând, drept condiment, un exotism „de nișă", cu ceva droguri, crime și sex.

II.4. Autoficțiunea – câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și modelele internaționale productive, atunci când vorbim despre romanele autoficționale românești din ultimele două decenii? Și cum se situează autoficțiunea în raport cu jocul pieței, al cererii și al ofertei?

În privința modelelor tradiționale, ele sunt relativ puține. Anumite paralele între proza avangardistă și suprarealistă a unor Tristan Tzara sau Geo Bogza și romanele lui Ionuț Chiva și Ioana Bradea ar putea să fie susținute, dar ele ar fi cu totul hazardate. Poezia realității nude, din *Aer cu diamante* (București, Editura Litera, 1982) a lui Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan și Traian T. Coșovei este un model mai apropiat (și mai plauzibil) pentru cei doi tineri scriitori.

Pe de altă parte, romanele Claudiei Golea nu au un precedent – nu pentru că ele propun o noutate absolută (ba dimpotrivă!), ci pentru că formulele comerciale explorate din plin în perioada interbelică[22] de scriitori precum Cezar Petrescu sunt

[22] Romane de consum – sau „de vacanță" – există și în perioada comunistă. Sunt în special romane polițiste sau de spionaj: Theodor Constantin, *La miezul nopții va cădea o stea* (Editura Tineretului, 1957); Victor Eftimiu, *Tengri* (Editura Albatros, 1970); Tudor Popescu, *Doi domni fără umbrele* (Editura Albatros, 1971); Rodica Padina, *Gura de lup* (Editura Militară, 1974); Rodica Ojog-Brașoveanu, *Bună seara, Melania* (Editura Dacia, 1975) etc. etc. Ele sunt, în mod evident, romane ideologice – un suport pentru ideologia oficială a regimului. O discuție generică despre încărcătura ideologică a acestor romane o realizează Mihai Iovănel în articolul *Romanul polițist românesc*, în revista „Cultura FCR", nr. 487, octombrie 2014.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prea îndepărtate de autoficțiunile franțuzești pe care sunt grefate noile romane comerciale.

Modelele internaționale – în special cele din literatura franceză contemporană – sunt cele care îi influențează, cel mai puternic, pe scriitorii români. *Viața sexuală a Catherinei M*, de Catherine Millet (Editura EST, 2002); *Schimbarea la trup*, de Marie Darrieussecq (Editura Pandora M, 2003); *13.99* lei, de Frédéric Beigbeder (Editura Trei, 2011); *Luni de fiere* de Pascal Bruckner (Editura Trei, 2011) sunt punctele de reper prin care putem înțelege, cel mai bine, atât abordarea autoficțională, cât și temele dominante ale lui Ionuț Chiva, Ioana Bradea și Claudia Golea – și ale întregului „pluton" autoficțional.

Trei sunt trăsăturile împrumutate de (toți) scriitorii români autoficționali de la romancierii francezi contemporani. În primul rând, este chiar metoda de lucru a autoficțiunii; așa cum o definește Serge Doubrovsky, autoficțiunea este „ficționalizare a unor evenimente și fapte reale, în sensul strict al cuvântului; [...] încredințarea limbajului unei aventuri – aventurii limbajului, în afara înțelepciunii și a sintaxei romanului, tradițional sau nou. Interacțiuni, fire ale lumii, aliterații, asonanțe, disonanțe, a scrie înainte sau după literatură [...]"[23]; după definiția lui Giulio Ferroni, autoficțiunea este demersul [romanesc, al] unui eu narativ care nu este în întregime autobiografic, dar nu este nici în întregime ficțional – despre acest eu se poate spune că e, cel puțin parțial, unul și același cu eul autorului „în carne și oase" (Ferroni 2010: 23).

În al doilea rând, scriitorii români împrumută temele dominante ale francezilor. Acestea ar fi (într-o ordine aleatorie, la o privire de ansamblu): i) sexualitatea și ridicarea la rang de fetiș a vieții sexuale, văzută ca instrument privilegiat de explorare a realității (cu toate cavernele și subteranele ei) și, concomitent, ca exercițiu mistic, ca practică de eliberare; ii) viciile și dependențele (de alcool, narcotice, jocuri de noroc, sex și petreceri orgiastice) care devin un instrument privilegiat de explorare a suprarealității (produsă de mintea umană, cu toate cavernele și subteranele subconștientului) și, concomitent, un exercițiu mistic (alături de sexualitate), o practică de eliberare; iii) critica societății capitaliste și de consum, care transformă individul în sclav al sistemului; toate relele societății moderne – alienarea, însingurarea, violența extremă și sărăcia extremă, copiii care mor de foame în Africa etc. – sunt produse ale egoismului capitalist și ale filosofiei supraconsumului; singura ieșire din marasmul societății capitaliste o oferă sexul, alcoolul și drogurile.

[23] Redau citatul integral, în limba franceză (traducerea îmi aparține): „Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évènements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique". – Serge Doubrovsky, *Fils*, Collection Folio ed., Paris, Gallimard, 1977, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Interesant este că, așa cum observă Giulio Ferroni (în eseul pe care deja l-am citat), aceste romane nu propun, niciodată, soluții: ele se mulțumesc să „diagnosticheze" societatea capitalistă, învinovățită pentru toată nebunia lumii moderne. Pe de altă parte, dacă singura cale de ieșire din această nebunie o reprezintă viciile, acest „diagnostic" al răului colectiv riscă să se transforme într-o scuză facilă a slăbiciunii individuale și a răului individual neasumat. Fondul moral este unul șubred, pentru că problema etică nu este pusă, cu onestitate, până la capăt, iar acest fond moral este esențial în discuția despre autoficțiune, deoarece toți autorii – de la Frédéric Beigbeder la Ionuț Chiva și de la Marie Darrieussecq la Claudia Golea – preiau vinovăția „sistemului" ca pe un dat. La fel ca hip-hop-ul, aceste romane sunt un vehicul al unui mesaj moral; cine încearcă să extragă, din romanul lui Ionuț Chiva sau dintr-o piesă hip-hop, protestul social nu va rămâne nici măcar cu un ambalaj estetic, cu un text „frumos scris".

În al treilea rând, scriitorii români împrumută formulele – sau rețetele – literare ale scriitorilor francezi. Tăietura scurtă a frazei, tonul care pendulează între abandon și revoltă, folosirea deseori abuzivă a cuvintelor „tari", inflația de scene „hard" (erotice sau violente) descrise pe pagini întregi, cu lux de amănunte, liniile narative calchiate după filmele hollywood-iene, chiar pretextul, cvasi-universal, că, după o serie de aventuri extreme, protagonistul „se trezește" la realitate (ca să o ia, a doua zi, de la capăt – în următorul roman al aceluiași scriitor), lirismul deseori siropos, toate sunt părți ale „rețetei" autoficționale aplicate, cu succes comercial sigur, de scriitorii francezi.

Este autoficțiunea un gen comercial? Pentru scriitorii francezi – da, cu siguranță că rețeta pe care am descris-o are „priză" la public[24] – și nu doar la cel francez, ci la publicul internațional. Scriitorii români, însă, nu se bucură de același succes de public. O explicație ar fi că ei folosesc o rețetă de import fără să o adapteze, în mod convingător, la datele societății românești; o altă explicație ar fi că tinerii scriitori români evoluează în umbra traducerilor, foarte numeroase, din mult mai popularii autori francezi.

Autoficțiunea pare, așadar, un gen facil – accesibil, în special, tinerilor scriitori care încearcă să găsească un culoar mai rapid, dacă nu spre publicul larg, cel puțin spre colecțiile renumite ale unor edituri mari (precum colecția „Ego.Proză" a Editurii Polirom). În același timp, imitând modelul tinerilor scriitori francezi, scriitorii români (precum Claudia Golea) caută, pe terenul autoficțiunii, secretul romanului comercial. Totuși, în spațiul românesc, autoficțiunea e generatoarea unei varietăți mai mari decât ne-am aștepta, la o primă privire, și, totodată, când e luată doar ca punct de pornire (așa cum se întâmplă în romanul Ioanei Bradea), a arătat că poate conține și germenele unor romane mai puțin comerciale – sau facile.

O ultimă observație – nu discutăm, în cazul autoficțiunii (și nici în cazul altor genuri sau forme delimitate în această analiză) despre un „gen" pur. Influențe sau

[24] Dovadă că romanele lui Frédéric Beigbeder, de pildă, s-au tradus în peste 20 de limbi (în românește au fost traduse, până în prezent, cinci romane ale scriitorului francez).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gesturi de tip autoficțional descoperim și la alți prozatori ai anilor 1990 și 2000: este genul care contaminează, alături de formele combinatoricii postmoderne, întreaga proză a ultimelor două decenii – și, în special, proza scurtă a unor scriitori din primul raft valoric al nouăzeciștilor, precum Sorin Stoica, Lucian Dan Teodorovici sau Dan Lungu.

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

Bradea 2006 = Ioana Bradea, *Băgău*, București, Editura EST.
Cărtărescu 1996 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Aripa stângă*, București, Editura Humanitas.
Cărtărescu 2002 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas.
Cărtărescu 2007 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas.
Chiva 2004 = Ionuț Chiva, *69*, Iași, Editura Polirom.
Cimpoeșu 2001 = Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, București, Editura Compania.
Cimpoeșu 2006 = Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, București, Editura Humanitas.
Ferroni 2010 = Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero, Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Bari, Editori Laterza.
Golea 2004 = Claudia Golea, *Vară în Siam*, Iași, Editura Polirom.
Lewis 2004 = Clive Staples Lewis, *Desființarea omului*, București, Editura Humanitas.

ABSTRACT

This article discusses two productive forms of Romanian prose of the last two decades: on the one hand, the novel that refines and moves beyond (by means of parody) the Postmodern eclecticism; on the other hand, a form borrowed in the 1990s and 2000s from the French prose by the young Romanian novelists of 2000 – generically known as *Autofiction*. The article selects and analyzes three relevant novels for each of the two forms. Thus, the Postmodern eclecticism is illustrated by the *Orbitor* series, of Mircea Cărtărescu – which is perhaps the most debated and challenged series (by the literary criticism) of the last two decades –; *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* and *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni,* of Peter Cimpoeșu. The Autofiction is illustrated by the debut novel of Ionuț Chiva, *69,* by Ioana Bradea's debut novel, *Băgău*; and by Claudia Golea's *Vară în Siam*. The six novels are discussed in the context of the international and traditional moderns that influence the two forms of fictions and in the context of the commercial elements used by the writers, looking for commercial success.

Key-words: contemporary literature studies, Postmodernism, autofiction, Romanian narrative fiction of the 1990s and 2000s.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONCEPTUL DE ISTORIE LITERARĂ

Ioana Mircea[**]

În decursul anilor, conceptul de *istorie literară* a suferit nenumărate modificări, adăugiri, reflectări, completări, revizuiri, influențe care au conturat-o așa cum este ea acum, de aceea o definiție, încă relevantă, este cea propusă de Clément Moisan care îi recunoaște caracterul eterogen și îmbinarea mai multor metode, teorii, practici etc. – „istoria literară este un amalgam: o istorie povestită și o istorie povestitoare, o istorie reflectată și o istorie reflectantă"[1]. Conform *Dicționarului de termeni literari*, editat de Academia Română în 1976, „istoria literaturii reprezintă dezvoltarea literaturii unui popor sau a mai multora, de la origini până în contemporaneitate, în raport cu evoluția generală a civilizației. Procesul e urmărit istoric și critic, prin expunerea curentelor și a direcțiilor literare, a mișcărilor de idei, a perioadelor în cadrul cărora sunt situate operele scriitorilor, în funcție de valoarea lor literară. Judecata critică se întemeiază pe o perspectivă istorică și comparativă, precum și pe documente biobibliografice. Manualele școlare sunt istorii prescurtate ale literaturii".

Denumirea categoriei de *istorie literară* implică o dublă determinare a celui care dorește să construiască o istorie a unei literaturi, acesta confruntându-se cu o dublă perspectivă: a obiectivității conservării istoriei și a subiectivității cartografierii literarității. Întrebarea este dacă o istorie literară ar trebui să fie marcată de personalitatea celui care o realizează sau, din contră, acesta să fie vocea din umbră care doar ordonează, rectifică sau analizează, păstrând o distanță obiectivă față de obiectul studiat? Distincția ar trebui făcută între caracterul de dicționar al istoriei literare și cel de operă personală care să justifice capacitatea de interpretare a autorului. Organizarea materialului în funcție de direcții și curente literare pare a fi implicită, prin urmare orice subiectivitate a celui care scrie va emerge nu în/spre ordonarea materialului, ci în investigarea și comentarea acestuia.

Ca gen particular al discursului scris despre literatură, o istorie literară națională este, în termeni elementari, instrumentul unui proces coerent și sistematic de canonizare, asumat periodic de o instanță autoritară într-un spațiu cultural dat istoriei și localizat cultural. În secolul al XX-lea se poate afirma că literatura este pasibilă de mai multe definiții, adesea constituite din puncte de vedere contradictorii,

[*] Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu; e-mail: ioana.mircea@ulbsibiu.ro.

[1] Clément Moisan, *Istoria literară*, (traducere de Maria Ivănescu). București, Editura Cartea Românească, 2000, p. 15.

RITL, nr. 1–4, p. 287–293, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„stereotipe, standardizate, adevărate fenomene de sincronizare la scară globală"[2], situație care se repercutează și asupra domeniului de istorie literară.

În contextul crizelor succesive, pe care istoria literaturii/istoria literară le-a traversat și care au condus la un dezinteres tot mai accentuat față de studiile istorice se poate spune că după 1990 are loc o revitalizare a fenomenului concretizat prin apariția unui număr considerabil de istorii literare. Mircea A. Diaconu este convins că istoria literaturii presupune „identificarea sau trasarea unui sens într-un spațiu labirintic, dacă nu cumva haotic, deopotrivă în dimensiune sincronică și diacronică"[3].

O privire diacronică asupra istoriografiei literare nu poate să țină seama doar de factorii interni ai disciplinei, așa cum se întâmplă în cele mai multe cazuri. Viziunea asupra istoriei unei literaturi se modifică odată cu apariția unei noi generații, principiul motor al operei fiind alimentat nu numai din personalitatea istoricului, ci și din istoria efectivă pe care acesta o traversează. De aceea, discuția în jurul scrierii istoriei unei literaturi naționale nu poate exclude discuția asupra statutului istoriei literare ca disciplină, în cadrul culturii respective. În ciuda opiniei generale că ar trebui avute în vedere doar opere datate René Wellek și Austin Warren în *Teoria literaturii* pledează și în favoarea studierii autorilor contemporani, în pofida faptului că aceștia nu-și au opera încheiată, putând apărea și unele surprize de neocolit.

Definirea teoriei, a criticii și istoriei literare, într-o accepțiune largă a termenilor, trebuie făcută printr-o distincție între cele trei tronsoane în sensul că teoria literară se ocupă cu studiul principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, critica literară se ocupă cu studiul ghidat al operelor literare și istoria literară analizează cronologia operelor și dinamica ideilor literare, curentelor și mișcărilor etc. Evident teoria literaturii ar putea să cuprindă și teoria criticii literare ori teoria istoriei literare. Definirea termenilor se face însă individual, dar atare axe nu se exclud reciproc, deoarece nu se poate concepe teorie literară fără critică și istorie, sau critică fără teorie și istorie, ori istorie, fără teorie și critică.

Prin articolele teoretice propuse de G. Călinescu, în care se teoretizează ideile estetice de alcătuire a istoriei literare, autorul *Principiilor de estetică* consideră critica și istoria literară drept două științe complementare, spre deosebire de René Wellek care le vedea aporetice. Textele fundamentale oferite de G. Călinescu sunt inovative considerând opiniile care circulau în epocă „ideea comună, și a lui Lovinescu, și a lui Vianu a fost mereu aceea că istoria literară se ocupă de operele trecutului, iar critica de cele ale prezentului"[4].

---

[2] Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6, (partea a IV-a), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 8.

[3] Mircea A. Diaconu, *Istoria literaturii dincolo sau dincoace de inefabil*, în „Meridian Critic – Analele Universității «Ștefan cel Mare» din Suceava", Seria Filologie. B. Literatură, tomul XV, nr. 1 / 2009, p. 33.

[4] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, București, Editura Paralela 45, 2008, p. 705.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar părea că teoria literară (cercetarea sistematică a faptelor de literatură) este mai curând echivalentă cu *ştiinţa literară*. În realitate, ştiinţa literară are un sens mai larg ce cuprinde teoria literară, critica şi istoria literară. René Wellek subliniază că trebuie făcute distincţiile între teorie, critică şi istoria literaturii.

„Există, în primul rând, distincţia dintre concepţia despre literatură ca ordine simultană şi concepţia care consideră literatura, în primul rând, ca un şir de opere rânduite în ordine cronologică şi privite ca părţi integrante ale procesului istoric. Există apoi distincţia dintre studiul principiilor şi criteriilor literaturii şi studiul operelor literare concrete, luate izolat, sau în ordine cronologică. Credem că este bine să atragem atenţia asupra acestor distincţii numind *teorie literară* studiul principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii etc., şi numind fie *critică literară* (esenţialmente statică în abordarea problemelor), fie *istorie literară* studiul unor opere literare anumite"[5].

Teoria literară se diferenţiază astfel de istoria literară după criteriul opoziţiei dintre sistematic şi simultan, pe de o parte şi succesiv şi istoric, pe de altă parte. În acelaşi timp, teoria literară devine şi o cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, în timp ce istoria şi critica literară se referă la operele concrete, în succesiune şi „procesualitate", în cazul istoriei literare, sau „static" şi separat, în cazul criticii literare. Teoria literară este însă de neconceput în afara istoriei, a diacroniei.

Metodele istorice folosite cu funcţii şi optică proprie sunt indispensabile, întrucât stabilirea de categorii, principii, relaţii nu poate ignora fluctuaţia, diversitatea, transformarea istorică, pe scurt teoria literară porneşte de la diversitatea simultană şi/sau succesivă şi construirea categoriilor şi relaţiilor care desemnează continuitatea, evoluţia, mişcarea. Astfel, nu se poate vorbi de *stil literar* fără a se confrunta şi fără a se supune unei interpretări comparative diversitatea şi evoluţia istorică a stilurilor. După cum nu se pot ignora formele diverse luate de curentele literare, înainte de a se propune un anume curent estetic viabil, sistematic, cu efecte în plan literar, cultural, ideologic ş.a.m.d. Celălalt criteriu al diferenţierii dintre teoria literaturii şi critica şi istoria literară este cel al raportului stabilit de acesta cu individualitatea concretă a operei literare. În acest sens, orice construcţie teoretică se susţine în măsura în care păstrează contactul cu diversitatea operelor literare.

Teoretizarea pretinde o cunoaştere minuţioasă a concretului, referiri frecvente cu caracter ilustrativ. Istoria şi critica literară sunt însă tot timpul legate de concret, ele stabilind serii cronologice (în istoria literaturii) sau analizând şi apreciind (în critica literară) operele individuale. În acelaşi timp, istoria şi critica literară ordonează şi valorifică faptele de literatură pe baza cărora teoria îşi construieşte

[5] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conceptele şi relaţiile. La rândul lor, aceste concepte şi relaţii sunt valorificate de istoria şi critica literară. Teoreticianul literar operează cu valori consacrate, cercetate prealabil de istoricul sau criticul literar.

În general, teoria, critica şi istoria literară, ca discipline ce intră în alcătuirea domeniului studiilor literare, par a se afla pe poziţii egale, totuşi se poate observa superioritatea teoriei asupra criticii şi istoriei literare şi a criticii asupra istoriei literare. Ca atare apare un sistem ierarhizat în cadrul căruia „teoria controlează principiile şi metodele criticii şi ale istoriei, iar critica este indispensabilă situării istorice din unghi axiologic al operei literare"[6]. Se poate vorbi de o criză a istoriei literare pozitiviste, deoarece, treptat, istoria literară a pierdut terenul în faţa criticii literare, iar apoi, în anii '60, critica a trebuit să ţină piept asaltului teoriei.

Într-o relativ recentă teză de doctorat (2011) cu titlul *Anxietatea influenţei în scrierea istoriei literaturii române*, Gabriela Chirilă are în vedere bazele teoretice ale istoriografiei literare româneşti, subliniind faptul că lipsa unei teorii viabile a istoriei literare româneşti se reflectă în statutul contemporan al disciplinei. Conceptul dilatat de istorie literară, cu variate accepţiuni, utilizat în actualitate, relevă existenţa posibilităţii sincronizării cu istoria literară internaţională.

În ciuda unei anumite inerţii, Gabriela Chirilă sesizează o serie de dihotomii care au structurat întocmirea istoriilor literare româneşti – ştiinţificitate *vs* artisticitate, obiectivitate/subiectivitate, ruralism/citadinism, autohtonism/sincronism, tradiţie/ modernitate, ş.a.m.d. – care au trecut probabil într-un plan secundar, dilemele majore ale „actualităţii". Aceasta ar viza luarea în calcul a noi paliere: continuitate *vs* discontinuitate, central *vs* marginal, istorie exclusiv estetică *vs* istorie politică ş.a.m.d. dispuse a reintra într-o ecuaţie inter- şi transdisciplinară. Aşa că este vorba, mai degrabă, de o criză de proiecţie şi un deficit de concepţie cu privire la istoria literaturii, criză care conduce către o schimbare de paradigmă, dar nu către dispariţia genului conchide şi Gabriela Chirilă[7].

Abordările de până acum asupra istoriei literare nu au inclus şi studiul istoriei generale. Întâlnirea teoriei istoriei cu teoria istoriei literare face dovada unei realităţi complexe de schimburi şi alunecări conceptuale, remarcându-se faptul că teoria istoriei o ia, cel mai adesea, înaintea teoriei istoriei literare. În România se încearcă mai ales restabilirea cursului normal al istoriei literaturii în contextul derapajelor marxiste din primii ani postbelici de stalinism, care au condus la ideologizarea şi mistificarea disciplinei. În perioada postdecembristă, se constată, în schimb, o dinamizare a studiilor de istorie literară.

Elvira Sorohan propune o „istorie internă" a literaturii care să examineze instabilitatea discursului şi a formelor literare, care să se opună periodizărilor inflexibile şi mai ales să renunţe la tipul clasic, tradiţional preluat de la istoria socială „orice împărţire poate apărea ca arbitrară sau superfluă în momentul în care

[6] Oana Fotache, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2009, p. 19.

[7] Gabriela Chirilă, *„Anxietatea influenţei" în scrierea istoriei literaturii române*, teză de doctorat, Universitatea din Bucureşti, 2011.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studiul intern al literaturii caută argumentele (în funcție de forme) continuității paradoxal asigurată de discontinuitate"[8].

Dacă s-ar încerca definirea acestui tip de istorie în termeni negativi atunci istoria literaturii „nu e genetică pură a operelor beletristice, nu e nici arheologie, nici sociologie, iar domeniul ei nu e același cu al istoriei limbii. În alcătuirea ei nu se apelează la modelul biologiei (apărat de Brunetière) sau caleidoscopului (operele ca un tot nou reasamblat din elemente vechi – idee sugerată de T.S. Elliot) [...]"[9], ci este o istorie foarte apropiată de modelul călinescian.

Andrei Terian discutând despre o posibilă istorie a criticii literare în literatura română constată că aceasta a făcut obiectul a trei tipuri de abordări: „Mai întâi, e vorba de panoramele *de epocă*, adică de volumele care încearcă să radiografieze peisajul critic al unei anumite perioade literare (de obicei, contemporaneității). În cea de-a doua categorie se situează, apoi, istoriile *generale* ale literaturii române, care analizează dezvoltarea criticii în corelație cu dezvoltarea beletristicii propriu-zise. În fine, sunt de menționat aici și istoriile *parțiale* ale criticii, adică studiile care urmăresc o problemă determinată – *conceptul* de critică literară ca atare, metodele, autonomia esteticului ș.a. – de-a lungul mai multor epoci sau chiar în decursul întregii evoluții a literaturii noastre"[10] și că în general a fost anexată istoriei generale a literaturii.

Se cuvine să luăm în considerare și definiția lui Lucian Boia a conceptului de operare *istorie* care „definește în același timp ceea ce s-a petrecut cu adevărat și reconstituirea a ceea ce s-a petrecut, cu alte cuvinte trecutul în desfășurarea sa obiectivă și *discursul* despre trecut"[11]. Acest discurs implică o decantare a evenimentelor și organizarea lor într-un sistem închegat, precum și primirea unui sens panoramic, care să ordoneze acțiunile „în realitate *faptele* sunt ele însele construite de istorici, detașate dintr-un context mult mai larg și așezate într-o schemă explicativă pe care tot istoricul o elaborează"[12].

Bazându-ne pe aceste considerente, este evidentă impuritatea genului numit „istorie literară", situație care i-a determinat pe René Wellek și Austin Warren să discute despre „imposibilitatea existenței acestei discipline cu statut teoretic incert, cât timp toate exemplele cunoscute ilustrau îmbinarea eseului critic și a monografiilor de autor (literare, dar fără perspectivă istorică) cu excursul istoriografic și culturologic (dar... neliterar)[13], și poate că tocmai această impuritate a genului o va salva și menține în prim-plan.

---

[8] Elvira Sorohan, *Spre o istorie internă a literaturii*, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 4 / 1985, p. 41.

[9] *Ibidem*.

[10] Andrei Terian, *Schiță pentru o istorie a criticii literare românești. În căutarea criteriilor*, în revista „Transilvania", nr. 4 / 2012, p. 1.

[11] Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 2000, p. 43.

[12] *Ibidem*.

[13] Antonio Patraș, *E. Lovinescu și modelele românești și europene ale criticii literare interbelice*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, p. 166.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE

Istorii literare:

Aseguinolaza, Fernando Cabo, Gonzalez, Anxo Abuin, Dominguez, César, *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. I, John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, 2007.

Băciuţ, Nicolae, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, Suceava, Editura Reîntregirea, 2005.

Călinescu, George, [1941], *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Semne, 2003.

Cernătescu, Radu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2010.

Corniş-Pope, Marcel, Neubauer, John, *History of the Literary Cultures of East – Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. I–IV, John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, 2004.

Ghiţulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2007.

Holban, Ion, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I–III. *Poezia. Proza. Critică, eseu, memorialistică,* Iaşi, Tipo Moldova, 2006.

Hollier, Denis, *A New History of French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Ioniţă, Nicolae, *O istorie a literaturii române desenată de mari graficieni ai lumii*, Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2010.

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I–VI, Bucureşti, Editura Ancora – S. Benvenisti & Co., 1926–1929.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, 2008.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2000.

Negoiţescu, Ion, *Istoria literaturii române* (1800–1945), Cluj, Editura Dacia, 2002.

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet. Cultura Naţională, 1994.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Bucureşti, Editura Semne, 2009.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1994.

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, Vol. I–IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1990.

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România*, Cluj-Napoca, Editura Promedia Plus, 1996.

Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Bucureşti, Editura Maşina de Scris, 2005.

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ed. a III-a, *Prefaţă* de Al. Cistelecan, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.

Ungureanu, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Braşov, Editura Aula, 2007. Valdes, Mario J., Kadir, Djelal, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History,* vol. I – *Configurations of Literary Culture*, New York, Oxford University Press, 2004.

Valdes, Mario J., Kadir, Djelal, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History,* vol. II – *Institutional Modes and Cultural Modalities*, New York, Oxford University Press, 2004.

Valdes, Mario J., Kadir, Djelal, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History,* vol. III – *Latin America Literary Culture: Subject to History*, New York, Oxford University Press, 2004.

Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române,* vol. I, Iaşi, Editura Polirom; Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011.

Cărţi, Studii şi articole:

Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, ed. a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000.

Călinescu, G., *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura Litera Int., 2003.

Chirilă, Gabriela, *„Anxietatea influenţei" în scrierea istoriei literaturii române*, teză de doctorat, Universitatea din Bucureşti, 2011.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Diaconu, Mircea A., *Istoria literaturii dincolo sau dincoace de inefabil*, în „Meridian Critic – Analele Universităţii «Ştefan cel Mare» din Suceava", Seria Filologie. B. Literatură, tomul XV, nr. 1 / 2009, p. 33–36. Vezi şi „Euphorion", nr. 9–10, 2009.

Fotache, Oana, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2009.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2008.

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6, (Partea IV), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

Patraş, Antonio, *E. Lovinescu şi modelele româneşti şi europene ale criticii literare interbelice*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, 2013.

Săndulescu, Al. (coord.), *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1976.

Sorohan, Elvira, *Spre o istorie internă a literaturii*, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 4 / 1985, p. 41–55.

Terian, Andrei, *Schiţă pentru o istorie a criticii literare româneşti. În căutarea criteriilor*, în revista „Transilvania", nr. 4 / 2012, p. 1–8.

Wellek, René şi Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

ABSTRACT

This paper offers an overview on the concept of *literary history*: the presentation opens with the returning to two classic definitions of it and with the identification of its dual character, objective and subjective. In order to study the subject, revived after the 1990s, one must first clearly define literary theory, critique, and history; decide whether they are complementary or contradictory; and see how literary science interacts with the concept. We can identify a hierarchy in which theory comes first, critique second and history last, and then examine the adaptation of dichotomies and the way in which literary history is perceived by various Romanian authors.

Key-words: definition, G. Călinescu, René Wellek, literary theory, literary critique, dichotomies.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DEFINIRI ALE METAFOREI – METAFORISMULUI – DEMETAFORIZĂRII

Violeta Bercaru*

Putem privi metafora poliedric, o sferă cu mai multe învelişuri: de *iluminare* (de revelare a unor sensuri ascunse, o metaforă fertilă); de *stingere* (învăluire în mister sau opacizare, limbajul poetic fiind marcat de o închidere a sensului care necesită o cheie de receptare), sau de *anulare,* ca proces de demetaforizare. Din tensiunea dialectică ce se naşte din aceste aspecte se formează acel impact de cunoaştere emoţională, care distanţează limbajul poetic de limba comună şi – prin metaforă, văzută ca un corp cu mai multe straturi – situează limbajul poetic în libertate. Teza de faţă propune o privire generală asupra creşterii metaforismului în poezia modernă şi, respectiv, al descreşterii fenomenului după formula unui sistem scalar.

Obiective:

- Ascendenţă şi descendenţă a metaforismului în modernitate;
- Demetaforizarea, un proces lent;
- Câmpul metaforic închis şi apariţia unei coerenţe cu plus semantic, reprezentat de prevalenţa existenţialului în raport cu forma artistică elaborată sau revelatorie;
- Precedenţa acestui câmp metaforic închis de o fază intermediară, reprezentată prin depoetizarea metaforei şi configurarea unui trop implicitativ / metafora inclusă în secvenţă;
- Rolul conotaţiei şi al implicitării în acest proces. Flexibilizarea comunicării conotaţie/ denotaţie, implicit/ explicit semantic; ideea de corespondenţă prin grad de înclinaţie;
- Literaritatea de plan secund;
- Interpretarea, atât în partea teoretică, cât şi în cea a practicii pe text, dinspre lingvistic către semantico-poetic, dinspre imaginarul lingvistic către teme, şi nu invers.

Metode:

Semiotică, comparatistă, hermeneutică.

* Universitatea din Bucureşti; e-mail: violetabercaru@yahoo.com.

RITL, nr. 1–4, p. 295–316, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1. Metafora

Conform *Dicționarului de termeni literari*, termenul provine din fr. *métaphore*, gr. ***metaphora*** „transport, strămutare", în sens propriu, „transfer", în sens figurat. Denumește figura de stil prin care se trece de la semnificația obișnuită a unui cuvânt sau a unei expresii la o altă semnificație, pe care cuvântul sau expresia nu o pot avea decât în virtutea unei comparații subînțelese. Astfel, sensul clasic al *metaforei* prevede transferul noțiunii abstracte în ordinea concretului printr-o comparație prescurtată. Un cuvânt-imagine înlocuiește cuvântul-obiect al *comparației* (v.). Metafora renunță la formulele care leagă termenii unei comparații (de ex.: „precum", „ca și", „asemenea", „ca"). A numi metaforic „luna", „regina nopții" înseamnă a exprima concis rezultatul comparației dintre „luna" și o „regină". Când se vorbește despre „lumina spiritului", cuvântul lumină este înțeles metaforic, adică figurat, căci „lumina", în sensul propriu al termenului, face vizibile lucrurile fizice. Cuvântul de care ne servim în metaforă este luat într-un alt sens decât în cel propriu. Aristotel, în cea dintâi teoretizare a metaforei pe care o avem, în *Poetica*, a observat caracteristica esențială a acestui transfer: transpunerea unui termen de la conceptul căruia i se aplică propriu-zis, la un alt concept care are o asemănare de caracter cu primul.

Tot Aristotel definește metafora într-o viziune echilibrată între gândire și limbaj: „metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la specă, fie de la specă la specă, fie prin analogie" (*Poetica* XXI, 1457b) și continuă:

> „Darul cel mai de preț al graiului e să fie limpede, fără să cadă în comun. Cu adevărat limpede este cel ce folosește numai cuvinte obștești, din păcate, tocmai acesta este și comun, cum o arată poezia lui Cleofon și a lui Sthenelos. În schimb, nobil și depărtat de uzul obștesc e graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care înțeleg provincialismele, metaforele, cuvintele lungite și tot ce se depărtează de uzul obștesc. Dacă cineva s-ar apuca totuși să compună ceva numai cu asemenea elemente, rezultatul ar fi o enigmă ori un barbarism. Enigmă, când n-ar folosi decât metafore, barbarism dacă s-ar restrânge la provincialisme. Dar caracteristica metaforei tocmai aceasta este: că exprimă lucruri cu noimă punând laolaltă absurdități (procedare imposibilă în vorbirea obișnuită, dar îngăduită de metaforă), ca în versul: Văzut-am om lipind cu foc de bronz de spatele altuia". (Aristotel, *Poetica*, 1965: 84–85)

Jean Cohen (1966) structurează în modernitate o idee aristotelică, fixând în termenii semnificației legătura dintre emițător și receptor prin medierea metaforei, în *Structure du langage poétique*. Iar Ovidiu Verdeș, comentând lucrarea lui Cohen, surprinde o chintesență, anume mecanismul de formare a semnificației metaforice. Ca și la Aristotel, dar în termeni semiotici, mișcarea de transgresie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dinspre sensul literal spre cel figurat este precum un înveliş al cărui interior este format dintr-o creştere, reprezentată de non-pertinenţa sensului figurat, urmată imediat de reducţia deviaţiei şi revenirea la sensul literal, pentru restabilirea codului şi înţelegerea mesajului:

Schema lui Cohen (semnificant) → Se1 (semnificat) → Se2 (semnificat) – atribuire a unui alt semnificat unui semnificant deviant – rezumă procesul prin care poetul creează deviaţia în plan paradigmatic, restabilind codul pentru a înţelege mesajul[1].

> „Pour que le poème s'acomplisse comme poème, il faut qu'il soit compris de celui auquel il s'adresse. La poétisation est un processus à deux faces, correlatives et simultanées: écart et reduction, destructuration et restructuration. Pour que le poème fonctionn poétiquement, il faut que dans la conscience du lecteur la signification soit à la fois perdue et retrouvée" (J. Cohen, *op. cit.*, 1966: 171 apud O. Verdeş, 2004: 27)[2].
>
> *Dicţionarul de termeni literari* continuă definirea metaforei pe firul istoric:
>
> Cicero indică o origine posibilă a metaforei într-o lipsă a expresiilor proprii pentru anumite noţiuni apărute în cursul timpului, prin dezvoltarea experienţelor diverse ale omului. S-au denumit astfel lucruri sau fapte noi prin expresii vechi. Cu timpul, după Cicero (*De oratore*, III), aceste expresii necesare au devenit ornamente retorice. Această teză îşi va păstra autoritatea până la începutul secolului al IX-lea. Astfel, Dumarsais (*Des Tropes ou Des différents sens* – Despre tropi sau despre sensurile diferite) observă, după Cicero, că „seceta de cuvinte" a născut *metafora*. El adaugă că imaginaţia împlineşte prin imagini cuvintele care lipsesc, aceste imagini având o forţă expresivă particulară; simpla „adormire" devine „îngropare de somn", în versul lui Vergiliu „*Invadunt, urbem somno vinoque sepultam*" (Au invadat oraşul îngropat în somn şi în vin – *Eneida*, II, v. 265). În artele poetice renascentiste şi postrenascentiste, metafora e considerată o simplă podoabă stilistică, păstrându-se ideea antică a ornamentului poetic sau retoric. Abia în secolul al XVIII-lea, Giambattista Vico (în *Scienza nuova* – Ştiinţa nouă, II, 1) modifică această înţelegere a metaforei considerând că la temelia acestei figuri stă o interpretare a lumii diferită de cea curentă, cotidiană. Metafora aparţine originar, după Vico, înţelegerii metafizice a universului,

[1] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966: 171, apud Ovidiu Verdeş, *Metafora un concept deschis*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2004: 28.

[2] Pentru ca poemul să fie desăvârşit ca poem, el trebuie să fie înţeles de cel căruia i se adresează. Poetizarea este un proces cu două faţete corelative şi simultane: deviaţie şi reducţie, apoi destructurare urmată de restructurare. Pentru ca poemul să funcţioneze poetic, trebuie ca, în conştiinţa cititorului, semnificaţia să fie pierdută şi apoi regăsită. (trad. autor articol)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

făcându-şi apariţia o primă fază, „poetică", a spiritului şi a civilizaţiei umane. Teoretician al *animismului* (v.), Vico explică *metafora* printr-o personificare a lucrurilor, o animizare a firii. O dată cu dezvoltarea spiritului uman, *metafora* nu mai corespunde acestei necesităţi lingvistic-filosofice, funcţia sa retorică cedează locul unei funcţii metafizice. În epoca romantică, Jean-Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik* – Introducere în estetică) atribuie originea *metaforei* urmărilor înstrăinării de natură, deci nevoii omului de a înţelege lumea împrumutându-i caractere ce aparţin condiţiei umane. *Metafora* ar fi, aşadar, o *personificare* (v.) , care nu aparţine însă unei etape originare, de început, a evoluţiei omului. Pentru estetica romantică, *metafora* revelează universalul în imaginar. Ea este puntea necesară, singura în stare să lege reprezentarea şi expresia. În acest sens consideră A.W. Schlegel (*Vorlesungen über eine schöne Literatur und Kunst* – Prelegeri despre beletristică şi artă), ca un ornament al stilului poetic ce mijloceşte trecerea de la sărăcia limbajului la liberul joc al expresiei.

Estetica simbolistă priveşte *metafora* ca o figură necesară, întemeiată pe analogia universală. Prin *metaforă,* simboliştii îşi propun să descopere o lume invizibilă, necunoscută, revelabilă doar „în oglindă". Dar *metafora* nu aparţine doar limbajului poetic. S-a constatat demult că vorbirea populară este substanţial metaforică. Bossuet afirmă că în piaţă se folosesc mai multe *metafore* decât în *Eneida.* Mulţi termeni uzuali au fost la început metafore. Astfel „arivistul" este „cel care se pricepe să treacă râul", „rivalii" sunt riveranii care îşi scot apa din acelaşi curs de apă (lat. *rivus* „râu"), pentru acest motiv iscându-se între ei dispute. Limba este prin excelenţă metaforică; ea încorporează suflete scul şi spiritualizează corporalul – arată Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen* – Filosofia metaforicului). Unele cuvinte abstracte îşi au originea în metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Remy de Gourmont a observat şi el că: „în starea actuală a limbilor europene, aproape toate cuvintele sunt metafore" (*L 'Esthétique de la langue française* – Estetica limbii franceze). Alături de această funcţie general-lingvistică a *metaforei* observăm – pe plan etnologic – existenţa unei funcţii magice. Aceasta a apărut în legătură cu cuvintele care nu trebuiau rostite (de unde procedeul metaforizării). O explicaţie etnologică a originilor *metaforei* (de ex. aceea a lui Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher* – Originile metaforei) releva raporturile *metaforei* cu tabuizarea numelor şi alte procese de psihologie primitive. Asociate cu funcţiile lingvistice şi magice ale *metaforei* sunt celelalte funcţii, sistematizate de T. Vianu în *Problemele metaforei* astfel: funcţia cognitiv-filosofică (susţinută şi de Ortega y Gasset – în eseul *Cele două mari metafore ale filozofiei* – după care metafora este mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mult decât un mijloc al expresiei, fiind „un mijloc esențial al cunoașterii"); funcția psihologică (T. Vianu) neagă asimilarea freudiană dintre vis și creația poetică, ca și pe aceea dintre funcția psihologică a visului, care ar fi „liniștitoare" și cea a metaforei, care ar fi „neliniștitoare"; el afirmă existența unei funcții eliberatoare cathartice, a metaforei, întemeindu-se pe cercetările lui H. Pongs (în *Das Bild in der Dichtung* – Imaginea în poezie); funcția estetică implicând sensibilizarea, potențarea impresiei, exprimarea unor aptitudini sentimentale ale eului, precum și unificarea datelor sensibilității. Prepondereța uneia sau a alteia din aceste funcții determină caracterul metaforei. Categoriile metaforei sunt determinate de aceste caractere, ca și de domeniul din care sunt extrase expresiile metaforice, ori de forma lor de expresie. Astfel, în afara clasicei împărțiri aristotelice a metaforei în cele trei categorii menționate, pot fi amintite: metafora personificatoare, de exemplu: „Bătrânul fluviu bate-n maluri/ Luptând să rupă trupul gheții/ Sub care brațele-i sunt prinse" (Duiliu Zamfirescu, *Iarna pe Dunăre*); metafora cosmologică (Baudelaire, adresându-se iubitei, în *Causerie*: „Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu"); metafora unificatoare, întemeiată pe analogie (de exemplu: „plânsul auriu al unei stele era" – Al. Philippide, *Aur sterp*); metafora sinestezică (Rimbaud: „A noir corset velu des mouches éclatantes" – A, negru corset catifelat de muște strălucitoare, *Voyelles* – Vocale). Lucian Blaga (în *Geneza metaforei și sensul culturii*) distinge două tipuri de metafore: 1. Metafore plasticizante, care se produc în cadrul limbajului, prin apropierea unui fapt de altul mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fiind din domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferuri de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia dintre ele (de exemplu: Rândunelele așezate pe firele de telegraf numite „note pe un portativ" – exemplul lui Blaga); 2. Metafore revelatorii, care sporesc semnificația faptelor însele la care se referă. Ele sunt destinate să scoată la iveală, să reveleze ceva ascuns chiar în elementele pe care le vizează (de exemplu: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului" – L. Blaga, *Asfințit marin*)[3].

Charles Baudelaire, punând bazele binecunoscutei teorii a corespondențelor – „tout, forme, movement, nombre, couleur, parfum, dans le spiritual comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant"[4], consideră poetul ca un traducător de simboluri.

[3] Cf. *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei RSR 1976: 264–267.

[4] „totul, formă, mișcare, număr, culoare, parfum, în spiritual și în natural, este semnificativ, reciproc, convertibil, corespondent" (Baudelaire, *L'art poétique*, 1861 apud L. J. Joubert, *Littérature francophone, Anthologie*, Nathan, 1992: 84 apud Mircea Urian, *Manual de literatură franceză*, București, Editura Teora, 1996, 1997: 57).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Tout est hiéroglifique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c-est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n'y apas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces metaphors et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs[5]".

Dacă prin metaforă, simboliştii îşi propuneau să descopere o lume invizibilă, necunoscută, revelabilă doar în oglindă, este cunoscut faptul că metafora nu aparţine doar limbajului poetic. Bossuet afirmă că în piaţă se folosesc mai multe metafore decât în *Eneida* (cf. *Dicţionar de termeni literari*, 1976: 265).

2. Funcţiile metaforei

Există o funcţie magică a metaforei, legată de tabuizarea unor cuvinte ce nu trebuiesc folosite şi în legătură cu procesele de psihologie primitivă, după Heinz Werner. Celelalte funcţii, sistematizate de Tudor Vianu în *Opere*, *Studii de stilistică*, *Problemele metaforei*, sunt funcţia psihologică, funcţia cognitiv-filosofică, funcţia estetică, funcţia sensibilizatoare şi funcţia unificatoare.

Pentru Vianu **funcţia psihologică** a metaforei o defineşte ca luând naştere din conştiinţa asemănării dintre cei doi termeni alternând cu conştiinţa deosebirii lor. Această conştiinţă Vianu o numeşte „conştiinţă a unei deosebiri în asemănare" (T. Vianu, *op. cit.*, 1975: 230). În vis funcţionează o asemănare totală a termenilor, acoperind realitatea, în metaforă funcţionează o deosebire în asemănare, autorul conchizând că „Simbolul oniric este o sinteză totală" în timp ce „Simbolul metaforic este o sinteză lacunară". (T. Vianu, *ibidem*, 1975: 230). Având această definiţie dată de T. Vianu a simbolului metaforic ca sinteză lacunară, putem observa că aceasta conturează un receptacol deschis interpretării infinite a sensurilor şi, prin aceasta, deschis cunoaşterii ce răsare din mister. *Misterul*, ce se pliază pe ideea de *lacună*, ne întoarce din nou la metaforismul blagian, acela al momentului de coeziune cu transcendentul, respectiv situarea omului care generează substanţa metaforei în proximitatea misterului şi aducerea la lumină din

[5] Baudelaire, *L'art romantique*, 1861, apud J.-L. Joubert, *Littérature francophone*, *Anthologie*, Nathan, 1992: 84 apud Mircea Urian, *op.cit.*, 1997: 57. Totul este hieroglific, şi ştim că simbolurile nu sunt obscure decât în mod relativ, adică corespunzător cu puritatea, voinţa sau clarviziunea nativă a sufletelor. Or, ce este un poet (iau în considerare cuvântul în accepţia sa cea mai largă), dacă nu un traducător, un om care descifrează? La cei excelenţi, nu există metaforă, comparaţie sau epitet care să nu fie adaptate în mod matematic exact, pentru că aceste comparaţii, metafore şi aceste epitete îşi au o imagine în inepuizabilul fond al universalei analogii (trad. autor articol).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mister, a unui adevăr pe care îl livrează realității. Apoi conceptul de sinteză lacunară ne mai întoarce la definiția lui Coleridge, cea de „simbol stabilit în adevărul lucrurilor" (apud Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 383), precum și la conceptul de metaforă vie teoretizat de Paul Ricoeur – prin felul în care aceasta influențează discursul poetic ca întreg. Conceptul de metaforă ca sinteză lacunară, al lui Tudor Vianu, intră în paralelism cu veriga suspendată a sensului, evocată de Paul Ricoeur din triplul său sistem referențial (ne amintim: prăbușirea referinței primare conduce la formarea unei referințe suspendate care, la rândul ei, aduce cu sine o referință desfășurată, nouă, metaforică, și cu efect asupra întregului discurs. Este – spune Paul Ricoeur – „latura negativă a unei strategii pozitive ce constă în torsiunea sensului literal, și aceasta reprezintă, în fapt, metafora vie". (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 354).

– Tudor Vianu: Simbol metaforic și metafizic văzut ca sinteză lacunară.

– Lucian Blaga: Generare a substanței metaforice din proximitatea misterului prin situarea eului poetic în interiorul acestui mister, luând în considerare interpretarea misterului ca lacună.

– Paul Ricoeur: Referință suspendată generatoare la rândul ei a unei referințe desfășurate și noi, metaforice, care reprezintă latura negativă a unei strategii pozitive sau, în fapt, apariția unei metafore vii.

Toate cele trei concepte intrate în paralelism alcătuiesc acea metaforă vie, pe care Vianu o explică prin funcția psihologică a ei, fenomenul apropiindu-se, de asemenea, de viziunea lui Giambattista Vico, care observă, în secolul al XVIII-lea, depășirea stadiului de ornament, glisarea din funcția lingvistico-retorică a metaforei și dobândirea funcției metafizice, ce conduce la cunoaștere metafizică și universală.

Funcția cognitiv-filosofică este corelată cu cea psihologică și este teoretizată de Tudor Vianu în jurul studiului realizat de Ortega y Gasset în 1924 și intitulat *Cele două mari metafore ale filosofiei.* Existând un minus în identificarea obiectelor comparației subînțelese, de ex. „fundul sufletului" văzut ca fundul unui vas, minusul comparativ fiind ideea de adâncime, elemente existente în profunzimea gândirii, filosofii în general, de la Descartes la Ortega y Gasset au alcătuit cele două mari metafore, la care se raportează teoriile cunoașterii: „metafora conștiinței ca o tablă pe care se înscriu impresiile, și metafora conștiinței ca un vas în care ideile alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-table. Când însă Descartes a stabilit că singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate, lucrurile au murit ca realități pentru a renaște ca gânduri, iar trecerea spre metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern." (T. Vianu, *op. cit.*, 1975: 226).

Funcția estetică. Tudor Vianu configurează dubla intenție a funcției estetice, cea sensibilizatoare și cea intensificatoare, este vorba de un efect gradual al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mesajului poetic, care ajunge la receptor prin metaforă. Pentru demonstrație, autorul alege un mic fragment din cartea *Icoane de lemn* de Arghezi, pentru prima intenție cu metafora *alicele ploii*, continuând cu un sens metaforic intensificator, pentru a doua intenție, prin metafora *mormântul chiliei*, în structura *am aprins lampa în mormântul chiliei*, aparținând aceluiași poet.

În privința **funcției unificatoare,** aceasta este vectorul care conturează corespondența spațiilor misterioase cu percepția lor, prin metaforă. „Funcțiunea de a observa asemănări misterioase, unitare în fond, ale feluritelor date ale sensibilității noastre, se numește așa-zisa funcție unificatoare". (T. Vianu, *op. cit.*, 1975: 616). Teoreticianul vede funcția unificatoare ca având valența de a realiza corespondențe între date aparent deosebite ale sensibilității noastre. În acest punct, și Tudor Vianu îl amintește pe Baudelaire și arta sa poetică, potrivit căreia fiecare metaforă este în mod exact matematic adaptată universului, realizând o corespondență între tiparul existent în universala analogie și materializarea ei în structura unui poem.

Funcțiile psihologică, cognitiv-filosofică și unificatoare ale metaforei, așa cum sunt ele prezentate de Vianu, par a fi deținute în special de metaforele vii, revelatorii, articulate pe ideea de metaforism, așa cum a fost el definit de Blaga ca ființare anistorică și arborând autonomie față de procesele evolutive, revelând esențele sensibile și imuabile, aducând la lumina realității adevăruri ce se arată din straturile de clar-obscur ale misterului. Pe de altă parte, nu trebuie să pierdem din vedere contururile imaginarului lingvistic și, în acest context, să situăm aceste funcții teoretizate de teoreticianul român în apropierea viziunii semanticii occidentale. În acest sens, ne amintim că Paul Ricoeur, în cartea sa *Metafora vie*, încerca ipoteza unei ancorări a imaginarului într-o teorie semantică a metaforei. Ricoeur pornea de la un punct de inserție al psihologicului în semantic, prezentat și de Marcus B. Hester și definit ca „locul unde în limbajul însuși sensul și sensibilul se articulează"[6].

3. Definiri ale metaforismului și ale demetaforizării

Metaforism, ca bogăție a vitalului reconstruit printr-o filtrare fenomenologică a obiectului, existența umană văzută ca semn care așteaptă să fie tălmăcit prin semnul filosofic și, deopotrivă, semantico-poetic și apoi, demetaforizarea ca golire de imaginar și priză cu realul, golire de etern în favoarea efemerului, tot pentru descifrarea amprentei umane prin semnul poetic – constituie, în fapt, și un reflex al cunoscutei opoziții dintre tradiție și inovație. Dar nu principiul opozițional ci, dimpotrivă, valența de semnificare a celor două componente ar constitui, ca ipoteză de lucru, și cu precauțiile necesare, viziunea acestui studiu, prin evoluția pe care o

[6] Marcus B. Hester, *The Meaning of the Poetic Metaphor*, Haga, Mouton, 1967, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 324.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aduce procesul opoziţional, generator al unei noi metafore, – procesul demetaforizării fiind văzut ca unul lent, gradual şi, prin aceasta, antrenând o flexibilizare a funcţiilor poetice. Problema gravitează pe ideea depozitului secret în care metafora se află într-o uitare când aparentă, când reală, într-o rezervă obscură, dispărând o dată cu punerea în mişcare a spiritului epocii, ce poate fi asimilat, în cazul de faţă, unui activism funciar ce rectifică uneori artistic, alteori în manieră narativ-realistă, universul.

O posibilă cauză ar fi dezarticularea – fără a anula evoluţia – în narativul poetic şi, deopotrivă, dezarticularea într-un inefabil poetic redundant, măsură a omului modern absurd, a unui punct alienant de unde genul liric cunoaşte o dublă mişcare de dispersie în inefabil şi în cuvântul diferit de cel al „tribului" şi, pe de altă parte, de articulare într-un registru realist. Este un pas înainte într-un gen liric nou, o intrare a metaforei în declin şi, fapt ce interesează, o păstrare a metaforei în metamorfoză, urmată de demetaforizare.

Se consideră ocultarea lirismului prin demetaforizare şi discursivitate a realului, prin cultivarea unui verb integrator râsului, care poate corecta moravurile – verbul şi semnul satiric. Aici, realitatea nudă intră în poetic fără a-l desfiinţa, eticul glisează în substanţa poemului satiric, metafora atinge un punct zero, sau devine plasticizantă. Se mai consideră în interiorul demetaforizării ocultarea lirismului prin *realul palid metaforizant*, o situare paradoxală prin *metafora inclusă* care ajută fenomenul de ocultare să rămână în cadrele poeticităţii. Fenomenul demetaforizării şi al metaforei incluse cristalizează apropiat şi reprezintă, în fapt, proba unui proces lent în interiorul căruia se află *depoetizarea metaforei*, proces care precedă anularea ei propriu-zisă în poezia modernă. Practic, teza încearcă să demonstreze că aneantizarea metaforei este precedată de depoetizarea ei parţială, ca fază intermediară între metafora reflexivă, bunăoară, şi dispariţia ei. Analiza de faţă nu-şi propune să reia repere precum dialogul cu tradiţia, desolemnizarea discursului liric sau draparea fondului în expresivitate modernă – deşi acestea vor fi văzute prin prisma metaforei incluse sau de câmp metaforic închis –, ci raporturile pe care aceste caracteristici, de exemplu, le pot stabili cu *situarea paradoxală* şi anume, rămânerea în cadrele poeticităţii prin demetaforizare, prin cultivarea unui anume tip de metaforă în metamorfoză, metafora inclusă şi, respectiv, câmpul metaforic închis. Altfel spus, pornind de la *riscul suprasaturării sensului de propria opulenţă* (Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, 2002: 547), evoluţia s-a impus nu numai printr-o ştergere de convenţii, cât prin afirmarea unei situări paradoxale, prin relaxarea gravităţii, a extragerii liricului din materii diverse în favoarea poeziei prin realul propriu-zis. În acest nou context, exilarea metaforei rămâne inclusă în secvenţă. Este vorba de mişcarea de înclinare a unui metafizic sceptic, uzat până la epuizare, obosit de stratificările succesive prea numeroase în timp ale categoriei de „frumos". Şi este vorba de modalitatea în care poezia contemporană a reuşit o împăcare a contrariilor, o ştergere a asperităţilor, o valenţă de semnificare osmotică a categoriilor semantico-poetice de conotaţie şi denotaţie, de implicit şi explicit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4. Mecanisme de formare a metaforismului / demetaforizării

Metaforismul şi demetaforizarea, ca fenomene opoziţionale, teoretic sunt totuşi inseparabile în măsura în care un corolar se pliază pe o concentrare a poeticităţii, iar celălalt pe depoetizare. Legăturile pe care metafora le stabileşte cu poeticitatea şi, respectiv, cele pe care demetaforizarea le stabileşte, *gradual*, cu depoetizarea, întâi prin *metafora inclusă în secvenţă* (o parte din studiul despre Bacovia, despre Nichita Stănescu sau Jacques Prévert), apoi prin *câmpul metaforic închis* (o parte din studiul despre Bacovia, poeţi postmodernişti şi realişti) constituie punctul de plecare – şi prin conceptele introduse, anume acela de metaforă inclusă în secvenţă sau de câmp metaforic închis – al viziunii în care este prezentat procesul în această teză. Ca punct de referinţă pentru fenomenul de creştere şi descreştere a metaforismului este luat *gradul zero al scriiturii*, după R. Barthes, Grupul μ, Jean Cohen, prezentaţi de Ovidiu Verdeş în cartea *Metafora – un concept deschis*. Autorul alcătuieşte o sinteză a mecanismului de formare a metaforismului, sprijinindu-se pe semioticieni, teza de faţă mergând gradual spre principiul ricorean, al unei semantici a discursului care are în centru metafora, urcând apoi spre viziunea antropologică a lui Blaga, care vede metaforismul ca dat ontologic, fiinţând în adâncimea unui mister şi tangenţiând cu ceea ce filosoful a numit *matrice stilistică*, aparţinând categoriilor abisale. Dacă Barthes concepe scriitura de grad zero din perspectiva unei critici sociologice, cu trimitere la clasa socială care generează acea scriitură determinată cu o marcă specifică şi din punct de vedere istoric – vezi scriitura echilibrului şi măsurii clasice, scriitura situării limbajului poetic în libertate în modernitatea de tip burghez şi, respectiv ceea ce numeşte prin *scriitură albă*, aceea marcată de criza limbajului generată de o societate industrială şi postindustrială desacralizată – Grupul μ, de exemplu, pune problema în termeni semiotici, anume raportul ce se stabileşte între gradul zero prin care Grupul înţelege un cod lingvistic minimal, şi polul opus anume principiul *deviaţiei*. Conform cu Grupul μ, gradul zero include „tot ceea ce face parte din codul lingvistic şi, în egală măsură, din codul logic, definit prin veracitatea discursului"[7]. Autorul arată că, în pofida preciziei, conceptul s-a divizat apoi în alte tipuri de dezvoltări, aducând în discuţie viziunea lui Jean Cohen, de exemplu, care prezintă limbajul ştiinţific ca singurul care manifestă starea lingvistică a conţinutului, disociat de expresie"[8]. Pentru ca apoi să revină la analiza „gradului zero absolut" al Grupului μ în paralel cu „gradul zero practic" al aceluiaşi. Grupul μ consideră, deci, gradul zero absolut ca situându-se în enunţurile care se reduc la „semele sale esenţiale pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată

[7] Grupul μ, *Réthorique de la poésie*, Editions complexe, Bruxelles, 1977: 48, apud Ovidiu Verdeş, *op. cit.*, 2004: 26, *Retorica poeziei*, 1997, traducere şi prefaţă de Maria Mureşan Ionescu, Bucureşti, Editura Univers.

[8] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966: 105, apud O. Verdeş, *ibidem*, 2004: 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întreaga semnificație a discursului"[9]. În privința gradului zero practic, Grupul μ identifică, în mod nuanțat, față de ceea ce au definit prin grad zero absolut, acel grad zero raportat la așteptările cititorului, „constrângerile privind elementele care pot ocupa o poziție", altfel spus – precizează O. Verdeș – „din ceea ce cititorul așteaptă de la poziția respectivă". (Grupul μ, *ibidem*, 1977: 46, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 27). Aceste nuanțări ale gradului zero din punct de vedere lingvistic reprezintă baza lingvistică pe suprafața căreia se construiește ideea de metaforă și de metaforism, solul pe care cresc alte concepte care înfăptuiesc coeziunea metaforismului, anume *pertinența*, *izotopia*, *deviația* și *reducția*.

> „Primul, elaborat de Jean Cohen pornind de la noțiunea chomskiană de *gramaticalitate* desemnează acea regulă a codului în virtutea căreia toate elementele unei fraze trebuie să îndeplinească funcția lor gramaticală normală, începând cu funcția de predicație. Limbajul obișnuit, arată Cohen, respectă în mare măsură această regulă, în timp ce limbajul poetic o încalcă sistematic, caracteristică numită non-pertinență. Ca violare a codului vorbirii în plan sintagmatic, non-pertinența creează *deviația* (*écart*), iar aceasta la rândul ei, o *reducție* în procesul de receptare, prin violarea codului limbii, în plan paradigmatic"[10].

Conceptul de izotopie, după Greimas, în *Sémantique structurale*, desemnează tendința mesajului „de a fi receptat ca o semnificație unitară"[11]. Și tot Ovidiu Verdeș subliniază că aceeași idee se reîntâlnește și în viziunea Grupului μ în *Réthorique générale*, aceea că mesajul de tip literar „se bazează în mod deliberat pe non-izotopie, în unele cazuri, în special al metaforei, iar retorica transgresează vizibil codul lexical, și în același timp, legea izotopiei"[12].

Toate aceste concepte analizate de Ovidiu Verdeș au fost evocate pentru a contura ideea de metaforism dinspre gradul zero teoretizat de semioticieni spre metaforismul profund și revelatoriu ca matrice stilistică, ca dat ontologic, așa cum este văzut de Blaga sau P. Ricoeur, ca semantică a discursului în centrul căreia se află metafora. Acesta este un punct de vârf care, după cum am văzut, trece prin procese lingvistico-semantice de formare, de la pertinență la non-pertinență, și crescând prin deviație și, respectiv, non-izotopie. Punând față în față viziunea lui P. Ricoeur asupra metaforismului și cea a lui L. Blaga, trebuie văzută și nuanțată această apropiere aproape tangentă, nu însă totală. Ambii teoreticieni aduc asupra metaforismului o viziune de ansamblu, în care metafora este un nucleu de unde reverberează o poeticitate capabilă de a-l transpune pe cel care o recepționează în

[9] Grupul μ, *op. cit.*, 1977: 44, apud Ovidiu Verdeș, *ibidem*, 2004: 26.

[10] J. Cohen, *op. cit.*, 1966: 128, apud O. Verdeș, *op. cit.*, 2004: 27.

[11] A. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966: 69, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 27.

[12] Grupul μ, *Réthorique générale*, Editions Larousse, 1970: 47, Réeditation en format de poche. Editions du Seuil, Paris, 1992, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alt registru existențial, unul în care realul coexistă cu misterul, o semantică filosofică opusă nivelului semiotic, strict sintagmatic. Acest punct este reprezentat de felul cum Ricoeur vede metafora vie ca fiind similară celei revelatorii, în măsura în care aceasta ființează în ideea de context, într-o „semantică a discursului ireductibilă la semiotica entităților lexicale", mai reliefează Ovidiu Verdeș[13]. Ricoeur, la rândul său, interacționează cu teoria lui Emile Benveniste[14], care diferențiază nuanțat noțiunea de *discurs* în raport cu cea de *semn* sau cuvânt. Benveniste arată că unitățile limbii, în raport cu discursul, se află într-o diferență de nivel, într-un tot, pe care îl constituie arhitectura propriu-zisă a limbajului. Mai limpede, cuvintele ca semne reprezintă un puzzle lipsit de semnificație literară, ele prinzând conturul respectiv, numai în coeziunea frazei și, aceasta la rândul ei, în arhitectura limbajului, legate între ele prin noțiunea de *nivel,* care îndeplinește rolul de operator. Operatorul numit nivel asigură progresia semnificației, în general, progresie care nu este lineară. Ricoeur arată că progresia nu este lineară, deoarece ea se bazează pe proprietăți noi care apar din interacțiunea unor unități de rang diferit: „În timp ce unitățile de același rang au între ele relații distribuționale, elementele de nivel diferit întrețin relații integrative" (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 112). În acest construct, apar noțiuni precum unitate lingvistică și, deopotrivă, arhitectură a limbajului în care apar atât relații distribuționale, cât și relații integrative, care explică analitic cum funcționează semantica discursului având metafora în centru – în viziunea lui P. Ricoeur – noțiuni și relaționări care se situează foarte aproape de viziunea semanticii filosofice, a metaforei ca dat ontologic, matrice stilistică și categorie abisală a teoreticianului L. Blaga. Fraza-cheie care creează paralelismul l-am vedea a fi „element de nivel diferit care întreține relații integrative", integrativ fiind și procesul de ființare în mister de unde urmează sporirea acestuia, ca rezultat al capacității metaforei de ficțiune care descrie și îmbogățește realitatea, din teoria lui L. Blaga. Pe același palier, și vorbind despre I.A. Richards, Ovidiu Verdeș subliniază importanța pe care I.A. Richards o acordă, în conturarea semnificației, ideea de *context*. Observăm cum în lucrarea *Înțelesul înțelesului* semnul este văzut ca:

> „ceva care a fost element constitutiv al unui ansamblu configurativ, al unui context, manifestat pe plan mental ca un întreg. Reapariția independentă a semnului produce efecte identice cu cele ale întregului context în care apăruse"[15].

---

[13] P. Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984: 43, trad. și prefață de Irina Mavrodin, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 54.

[14] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984, București, Editura Univers, p. 111.

[15] I. A. Richards, *Înțelesul înțelesului*, 1969, traducere fragmentară în *Principii ale criticii literare*, în românește de Florica Alexandrescu, cuvânt-înainte de Anca Roșu, București, Editura Univers, 1974: 13, Idem, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936, Oxford University Press, 1969: 35, apud O. Verdeș, *op. cit.*, 2004: 54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acestei idei a lingvistului american i se poate adăuga în mod structural, într-o sferă complementară, conceptul de *metaforă revelatorie* al lui Lucian Blaga. Dacă evocăm, bunăoară, în mod singular cuvântul *corolă*, cu greu l-am putea desprinde apoi de ideea generală, plasată într-o semantică filosofică, de fiinţare într-o fertilitate a misterului, generatoare a cunoaşterii, din cunoscuta poezie a lui Blaga. Teoria interacţiunii unităţilor pe bază de relaţii integrative, care fiinţează într-o arhitectură a limbajului, este legitimată apoi şi de P. Ricoeur. O. Verdeş arată că pericolul de a regresa în concepţia veche clasică a metaforei ca ornament, este aneantizat tocmai de viziunea integralistă a teoreticienilor moderni care, pe baza autotelismului proeminent al limbajului apărut în modernitate, subliniază – după P. Ricoeur bunăoară – „o semantică a discursului ireductibilă la semiotica entităţilor lexicale" (Ricoeur, *ibidem*, 1984, p. 112, apud O. Verdeş, *op. cit.*, 2004: 54). Considerând că tratamentul de tip semiotic al retoricii în care semnele trimit exclusiv la alte semne este, în multe privinţe „complice cu statutul secular de ornament al metaforei" (O. Verdeş, *ibidem*, 2004: 54), autorul conchide că o teorie de tip semantic schimbă acest statut în măsura în care, deplasând metafora la nivelul discursului, îi conferă o dimensiune proprie numai discursului, aceea a „referinţei" şi a „denotaţiei". (O. Verdeş, *op. cit.*, 2004: 54).

*

Parcurgerea drumului invers, al demetaforizării deci, cunoaşte o curbă a descreşterii, dinspre metaforă către grad zero al scriiturii, grad pe care îl definim ca fiind de *transitivitate directă.* Procesul îl vedem a fi gradual, istoric vorbind, anulând în mare măsură atât deviaţia, cât şi non-izotopia, şi oprindu-se atât pentru *transitivitatea indirectă*, cât şi pentru *transitivitatea directă* pe principiul lui J. Cohen, acela de grad zero relativ (1966), deci acel grad zero care reţine depoetizarea şi, implicit, demetaforizarea în favoarea poeziei şi, deopotrivă, a realului. În acest sens, poeţi din epoci diferite au fost analizaţi prin prisma unei transitivităţi directe şi fără metaforă cu realizarea poeticităţii prin procedee noi precum plusul semantic şi dialogul ironic cu trecutul sau cu prozodia. Alţi poeţi apar analizaţi prin prisma unei transitivităţi indirecte cu metaforă inclusă în secvenţă pe baza gradului de înclinaţie a implicitului semantic către explicit. Din primul corolar s-a ridicat definirea plusului semantic ca prevalenţă a existenţialului în raport cu artisticul, articulat pe ceea ce Gheorghe Crăciun teoretizează prin prevalenţa „trup" faţă de „literă" în devenirea istorică, iar din al doilea corolar s-a ridicat definirea ideii de grad de înclinaţie a implicitului semantic către explicit, capabil de a realiza o *corespondenţă* în neo-modernitate, şi generând conceptul de *metaforă inclusă în secvenţă.* Sau depoetizare a metaforei, ca precedenţă a depoetizării şi, respectiv, demetaforizării discursului. Observăm, pentru ambele corolare, existenţa *gradului zero relativ* din teoria lui J. Cohen, pe de o parte, şi mişcarea de tip gradual a depoetizării şi a demetaforizării, o dată de natură semiotică – metafora inclusă în secvenţă, desacralizarea imaginarului lingvistic şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poetic – şi, ulterior, de natură semantică – demetaforizarea totală cu poeticitatea de tip transitiv direct. De asemenea, se poate observa pentru procesul depoetizării metaforei reţinerea unui anumit coeficient de non-pertinenţă, de deviaţie şi de non-izotopie care tocmai vine şi subliniază existenţa şi a demetaforizării spre gradul zero al scriiturii de la care am plecat. Conchidem că acesta este punctul de referinţă de la care se formează un sistem scalar. De la non-pertinenţă, deviaţie şi non-izotopie – spre metaforismul revelatoriu sau cu metaforă vie, marcate fiind acestea de conceptul ricorean de semantică a discursului în centrul căreia se află metafora sau de dat ontologic, în interiorul misterului care alcătuieşte categoria abisală a matricei stilistice, după Blaga. Din acest punct maxim al metaforismului, sistemul scalar coboară, în mod gradat, reţinând elemente palide, am putea spune, din principiile non-pertinenţei, deviaţiei şi non-izotopiei, atingând un grad de înclinaţie a implicitului semantic, pentru a trece prin metafora inclusă în secvenţă de transitivitate indirectă şi, apoi, prin câmpul metaforic închis de transitivitate directă. Acestea două din urmă ca procese esenţiale ale demetaforizării sprijinindu-se pe ideea de grad zero relativ. (Jean Cohen, 1966)

În revista „Poezia", anul X, nr. 4 (30)/ 2004, George Popa conturează o idee care pare a fi un punct nodal atât pentru poeţii metafizici, cât şi pentru cei ce cultivă realul, mai ales că face referire la Hölderlin şi aparţine lui Schelling care întocmeşte în 1795 un proiect filosofic cunoscut sub numele de „Cel mai vechi program sistematic al idealismului german", sub influenţa lui Hölderlin şi copiat apoi de mâna acestuia în 1796.

> „Poemul, afirmă Hölderlin, se află la punctul de interferenţă a două diade antinomice: una se află în interioritatea spiritului, şi anume între unitatea sa şi dorinţa de a ieşi din sine către materie, cealaltă diadă, antitetică, aflată de astă dată în interiorul materiei, constă în multiplicitatea materiei care tinde către unicitatea spiritului în scopul de a lua o formă. Întâlnirea dintre cele două opoziţii inverse se rezolva în acea alternanţă, care este totodată transformare si reciprocitate. Demersul spiritului poetic – în măsura în care este autentic, conferă poemului *semnificaţie* (*Bedeutung*). Semnificarea – actul care face trecerea de la spirit la materie, constituie temeiul (*Grund*) poemului. Semnificaţia este cea care dă poemului gravitatea şi adevărul. Ea este elementul său spiritual sensibil şi material-formal. Semnificaţia este trecerea de la pur, de la spirit către lucrul pe care vrea să-l descopere şi, invers, trecerea de la lucru la spirit; mijlocul de joncţiune între spirit si semnul exterior fiind această trecere. Ceea ce poemul a descoperit în sfera exterioară, în multiplul materiei, şi anume semnificaţia, se valorizează doar în spirit, adică în puritate. Această semnificaţie are dubla funcţie de a conferi spiritului cunoaşterea de sine, iar obiectelor, materiei, o expresie. Este tensiunea la care se supune spiritul în efortul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a atinge idealitatea şi de a împăca antinomia fundamentală spirit–materie, materie–spirit"[16].

Prin urmare, o pierdere a semnificaţiei ar aduce deopotrivă, o pierdere a substanţei metaforice, dar şi a tranzitivităţii. Prin semnificaţie, poezia reflexivă găseşte sensuri multiple, în timp ce poezia realului lucrează – prin semnificaţie – în favoarea poeziei şi nu a realului în sine.

Mircea Martin, postfaţatorul cărţii *Aisbergul poeziei moderne*, face o analiză a dublei mişcări de abatere şi de coexistenţă în normă, pentru punerea în evidenţă a elementului de contrast. Altfel spus, poezia tranzitivă apare ca rezultat al *suprasaturării sensului de propria opulenţă* (Gh. Crăciun, 2002) din corolarul reflexiv, dar nu fiinţează cu memoria lui, ci cu prezenţa lui implicită, ca element de contrast şi de fundal[17]. Autorul vorbeşte despre receptarea poeziei transitive pe fundalul poeziei cu grad înalt de deviaţie, despre perechea aneantizată a poeziei transitive, anume cea reflexivă, deschizând posibilitatea unei remanenţe estompate provenind din sistemul metafizic şi întrebându-se, totodată, asupra modului de realizare a literarităţii din poezia enunţiativă. Acest tip de remanenţă şi acest tip de literaritate s-a încercat a fi definite în teza de faţă, în principal prin reliefarea procesului de ascendenţă şi descendenţă a metaforei în discursul poetic, precum şi prin conturarea unei literarităţi de plan secund, articulat pe demetaforizare.

Observaţia este importantă pentru două ipoteze de lucru ce vor urma, flexibilizarea limbajului poetic în modernitate prin capacitatea de corespondenţă conotativă cu cea denotativă şi, pe de altă parte, locul metaforei în acest proces. Fiinţează poezia transitivă în stare pură şi în contrast complet cu cea reflexivă, sau flexibilizarea unor caracteristici ale acestor funcţii fundamentale ale limbajului poetic, precum gradul de înclinaţie al implicitului/ explicitului semantic sau al conotaţiei/denotaţiei cristalizează într-o complexitate, care conţine trăsături din ambele funcţii, alcătuind o universalie?

Această întrebare a constituit baza reflexiei asupra căutării poeticului din non-poetic, din ce rămâne poezie în poezia realului, cum se metamorfozează acesta

---

[16] „Poezia". Revistă de cultură poetică, anul X, nr. 4 (30) / 2004, *Poezie şi materie*, p. 195.

[17] Situarea paradoxală a semnului poetic în postmodernitate trebuie privită mai întâi prin analiza pe care Gh. Crăciun o face celor trei mari direcţii ale creaţiei poetice din ultimii două sute de ani: lingvistică (ludică şi experimentală), reflexivă şi tranzitivă. Postfaţatorul cărţii esenţializează reperele caracteristice ale acestor direcţii, arătând că, dacă în segmentul poeziei de tip lingvistic „individualitatea umană încetează să se mai manifeste pentru a pune în discuţie limitele şi întemeierea formelor sale de expresie, în schimb poezia reflexivă şi tranzitivă au o marcată vocaţie ontologică, dar exprimând viziuni despre lume în sens contrar. Poezia reflexivă caută transcendenţa, puritatea, valorile metafizice, simbolul, metafora, esenţa, atemporalitatea, e o poezie a închiderii şi a distanţării faţă de realitate şi de cititor. Poezia tranzitivă aparţine contingentului şi valorilor imediate ale vieţii. Ea pune accent pe biografie, pe cotidian, colocvialitatea rostirii, expresia nudă şi valorile denotative ale limbajului. Acest ultim tip de poezie este caracteristic unei lumi profane, lipsită de iluzia transcendenţei, poeziei care caută esenţialul şi profunzimea în chiar viaţa imediată." (cf. Mircea Martin, postfaţa la *Aisbergul poeziei moderne*, Piteşti, Editura Paralela 45, colecţia „80", seria Eseu, 2002: 547)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din urmă în favoarea poeziei. Răspunsul poate fi găsit la poeți ai vieții cotidiene de la începutul secolului al XX-lea – exemplu Jacques Prévert, la care demetaforizarea aduce cu sine alte modalități poetice precum satira, flexibilizarea sintaxei, repetiția etc.; la poeți americani, la poeți de sinteză precum Nichita Stănescu sau Marin Sorescu. Această ipoteză constă în posibilitatea de flexibilizare a corolarelor interioare ale funcțiilor limbajului poetic – conotația având relație de comunicare cu reflexivitatea și, respectiv, denotația având relație de comunicare cu tranzitivitatea. Locul metaforei în acest proces a fost luat în considerare conducând la o resemantizare atât a metaforei, cât și a tranzitivității care, prin distribuție, este cea care duce spre demetaforizare sau la ceea ce am numit prin câmp metaforic închis, cu răspuns la poeți din contemporaneitate.

*

Metafora, element eonic, crâmpei din anonimatul universal, genuin, capabil să potențeze limbajul poetic în revelarea universaliilor echilibrate ale logosului primordial, pivot ce-l conduce uneori pe autorul care se lasă scris de metaforă, element ce transgresează prin fertilitatea sensurilor codurile lexicale, poate fi definită și ca o anomalie semantică livrată interpretării, un rest de semnificat ce poate germina în sens multiplu o dată cu receptarea ei. Metafora presupune o comunicare spontană cu cititorul, sau o încifrare care barează accesul acestuia la receptare, ea poate dispărea din semnul poetic metamorfozând într-o sferă ce unește în contemporaneitate implicitul și explicitului, reușind să situeze limbajul poetic în libertate.

Din punct de vedere al semnului, Paul Ricoeur pune în termeni de definiție metafora ca:

> „acea strategie de discurs aflată în slujba funcției poetice, prin care limbajul se despoaie de funcția de descriere directă pentru a atinge nivelul mitic, unde funcția sa de a descoperi este în sfârșit eliberată" (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 380).

Teza aristotelică a sintezei dintre *mimesis* și *mythos* se regăsește în ceea ce Paul Ricoeur numește prin metaforă acel „proces retoric prin care discursul pune în libertate puterea pe care o au anumite ficțiuni de a redescrie realitatea" (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 11).

Paul Ricoeur vorbește despre adevăr metaforic pentru a desemna intenția realistă inițială care trece printr-un proces de punere în evidență prin redescrierea pe care o operează limbajul poetic. Firul conducător al cercetării lui Paul Ricoeur este bazat pe teoria tensiunii dintre identitate și diferență în construcția metaforei, care conduce în acest context la stabilirea unui raport referențial între enunțul metaforic și realitate. Autorul propune trei aplicații ale ideii de tensiune:

– tensiune în enunț, între subiectul principal și cel secundar;

– tensiune între două interpretări: între o interpretare literală, pe care non-pertinența semantică o desface, și o interpretare metaforică ce face sens din nonsens;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

– tensiune în funcţia relaţională a copulei: identitate şi diferenţă, în jocul asemănării.

În conexiune cu ideea de tensiune metaforică se află, în viziunea lui Paul Ricoeur, şi raportul dintre sensul relaţional şi sensul existenţial al verbului *a fi*[18].

Ernst Cassirer consideră verbul *a fi* doar în sens literal, neoperând cu conceptul de tensiune pe care Paul Ricoeur îl realizează pe cele trei nivele: nivelul cuvintelor (natură-templu, referitor la versul *La nature est un temple, où de vivants piliers/ laissent parfois sortir de confuses paroles* // din *Corespondenţe* de Baudelaire), apoi nivelul tensiunii dintre cele două interpretări, interpretarea literală şi cea metaforică, care conduce la nivelul de identitate şi diferenţă (a fi templu-a fi natură, a fi un templu în natură), a fi ca un templu în natură.

Paul Ricoeur conchide arătând că „tensiunea care afectează copula în funcţia sa relaţională, afectează copula şi în funcţia sa existenţială – aceasta, consideră autorul, fiind miza adevărului metaforic" (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 382).

Plecând în construcţia acestui concept şi de la faptul că *Retorica generală* a Grupului de la Liège propune o distincţie între un *este* de determinare şi un *este* de echivalenţă, subdivizionar, pentru a pune în relief tensiunea dintre identitate şi diferenţă, Paul Ricoeur conturează în intimitatea forţei logice a verbului *a fi* un *nu este*, el însuşi implicat în interpretarea *literală imposibilă, dar prezent în filigran într-un* este – *metaforic.* (P. Ricoeur, *ibidem*, 1984: 381). Conceptul de valenţă de semnificare a implicitului şi explicitului semantic, prin metafora inclusă, generatoare de transitivitate indirectă în limbajul poetic, se apropie în acest studiu, de cel ricorean, de tensiune între identitate şi diferenţă, prin modul în care diferenţa implicitului influenţează identitatea explicitului semantic.

Din punct de vedere romantic, sub influenţa filosofiei schellingiene, Coleridge, citat de I.A. Richards, vorbeşte despre puterea germinativă a imaginaţiei cuprinsă în simbol pe care o vom pune în legătură şi cu geneza metaforei la Blaga – metafora ca dat ontologic integrat în natură şi în cosmos. Sensurile care se ţes din simbol au o putere germinativă. "While it enunciates the whole, a symbol abides itself as a living part of that unity of which it is the representative". Poetul, metafora şi lumea cresc împreună, metafora având funcţia de creştere şi de cunoaştere. Adevărul metaforic, în viziunea lui Coleridge, creşte precum o plantă care este "a symbol established in the truth of things"[19].

Revenind la Paul Ricoeur, autorul *Metaforei vii*, vorbind despre Philip Wheelwright şi analizând metafora şi viziunea critică amprentată de remanenţe de tip romantic din lucrările acestuia, arată că:

---

[18] Ernst Cassirer în *La Philosophie des Formes Symboliques*; t. I: Le Langage, cap. 5: *Le langage et l'expression des formes de la relation pure. La sphère du jugement et les conceptes de relation* apud Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Bucureşti, Editura Univers, 1984, traducere şi cuvânt-înainte de Irina Mavrodin, p. 381.

[19] Coleridge, apendice C la *The Statesman's Manual*, apud I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, p. 109, apud Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 383 (În timp ce enunţă întregul, un simbol se conturează precum un element viu al acelei unităţi pe care o reprezintă, trad. autor articol).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Limbajul este *tensive* şi *alive*; El joacă pe toate conflictele dintre perspectivă şi deschidere, desemnare şi sugestie, imagine şi semnificanţă, concretitudine şi plurisemnificaţie, precizie şi rezonanţă afectivă etc. Metafora, cu deosebire, manifestă acest caracter *tensive* al limbajului, prin contrastul dintre *epiphor* şi *diaphor*: *epiphor* apropie şi fuzionează termenii prin asimilare imediată la nivelul imaginii; *diaphor* procedează în mod mediat şi prin combinare de termeni; metafora este tensiunea dintre *epiphor* şi *diaphor*. Această tensiune asigură însuşi transferul de sens, conferind limbajului poetic caracterul său de plus-valută semantică, puterea sa de a se deschide către noi aspecte, noi dimensiuni, noi orizonturi ale semnificaţiei. Acestea sunt opuse rigidităţii lui *steno-language* şi *block-language* prin fluiditate. *Steno-language* şi *block-language* triumfă prin abstracţiunile pe care le împărtăşesc mai multe minţi datorită obişnuinţei sau convenţiei. Este un limbaj care şi-a pierdut ambiguităţile tensionale, fluiditatea non-capturată"[20].

Observăm două viziuni, una semiotică, cealaltă amprentată de influenţele romantice. Dacă teoreticienii care merg pe o viziune semiotică reliefează metafora, cum vom vedea şi mai târziu, în termeni fragmentali, modelele fiind impregnate de influenţa pragmatică a retoricii, a semioticii şi a semanticii – ex.: metafora-cuvânt, metafora-enunţ, metafora-discurs – Blaga construieşte în *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937) o viziune de ansamblu, antropologică, apropiată de cea romantică, în care metaforismul este o unitate izvorâtă din categoriile abisale şi imuabile ale spiritului uman, iar metafora este un derivat al acestuia, purtând amprenta unui stil determinat istoric şi, despărţind, în ciuda poeticilor şi stilisticilor, metaforismul de stil. Teza lui Blaga este că metafora este impregnată de aspecte stilistice determinate istoric, în timp ce metaforicul şi imediat metafora revelatorie reprezintă un dat ontologic, o situare a omului care generează substanţa metaforei, în proximitatea misterului şi aducerea la lumină din mister a unui adevăr, pe care îl livrează realităţii. Această transmutare, care atinge puţin şi domeniul alchimiei, face din metaforă instrumentul chemat „să sporească volumul revelaţiei, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunsă a obiectului dat". (L. Blaga, *op. cit.*, 1985: 362).

Observăm că acest moment de coeziune cu transcendentul pe care îl operează limbajul poetic, teoretizat de Blaga în 1937, tangenţiază cu teoriile mai sus amintite şi anume din tradiţia de tip romantic configurată de Coleridge *a symbol established in the truth of things* şi, mai târziu, de Philip Wheelwright, pe care Paul Ricoeur în 1975 o interpretează similar cu Blaga. Pentru Blaga metaforismul, metaforicul şi derivatul lor esenţial metafora revelatorie sunt atemporale, defective de stil, ca dat

[20] Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, ediţie revizuită, Indiana University Press, 1968. *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 1962, 1968, p. 17, p. 25–29, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 385.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ontologic aparținând omului ce locuiește lângă mister și îl revelează, căci, spune Blaga, „felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane: metafora este, logic și real, anterioară istoriei" (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 357); pentru Paul Ricoeur deopotrivă „metafora operează un schimb între poet și lume, prin mijlocirea căruia viața individuală și viața universală cresc împreună" (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 383).

Iată simboluri instituite în adevărul lucrurilor:

– Metafora, mister al somnului: *În somn sângele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți*;

– Metafora, mister al ninsorii: *Cenușa îngerilor arși în ceruri / ne cade fulguind pe umeri și pe case*;

– Metafora revelatorie a unui asfințit marin: *Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului.*

Am dat aceste exemple pentru a reliefa similitudinea între viziunea tezei lui Blaga și cea enunțată de Paul Ricoeur, care conturează o analogie între viața individuală și viața universală prin metaforism, ecartul diferențial constând în modalitatea prin care cei doi autori ajung la o concluzie similară. Cuvântul-cheie ar fi pentru Blaga însăși *revelația*, în timp ce pentru Paul Ricoeur, cuvântul-cheie al modalității ar fi *pragmatica*. Dacă Blaga se sprijină pe metaforă ca pe „a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman și este o dimensiune specială a acestui destin solicitând toate eforturile contemplative ale antropologiei și metafizicei" (L. Blaga, *op. cit.*, 1985: 365), celălalt teoretician fragmentează pe fundamente retorice fenomenul metaforismului revelatoriu ca efect în discurs, precum un construct simbolic ce se sprijină pe un parcurs al metaforei-cuvânt, al metaforei-enunț și funcționează într-o semantică a frazei. Ideea de metaforism prin revelație este comună ambilor teoreticieni, modalitatea de abordare a fenomenului este diferită. Cauzalitatea modalităților de abordare diferită a fenomenului – una antropologică, cealaltă pragmatică, aparținând lui Blaga, respectiv lui Paul Ricoeur – conduc, probabil, la un fapt de istorie și civilizație mai profund și vizează aspectul răsăritean, respectiv occidental al paradigmelor. De altfel, este de menționat faptul că Blaga privește oarecum circumspect metafora impregnată de o tabuizare estetică a obiectului, considerând-o excesivă și alterând caracterul ei revelator, apropiind-o de metafora opacă a barocului și considerând-o ca ieșind dintr-o *fabricație* (Paul Valéry) dintr-o retortă a lirismului artificial.

Cât despre cimilitură, catacreză sau metaforă plasticizantă, acestea nu fac obiectul studiului de față. Ceea ce interesează și poate fi pus în legătură cu metafora inclusă și transitivitatea indirectă a limbajului poetic este raportul dintre metaforă și stil și raportul dintre metaforic și stil.

Blaga argumentează cu exemple din istorie că metafora în general este determinată istoric, în timp ce metaforicul este independent de stil, el își poate arbora o autonomie față de stil, deoarece crește din rădăcinile anistorice ale ființei și ale ființării.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar putea adăuga aici caracterul ancestral al metaforismului în viziunea lui Blaga. Exemple pentru această anistoricitate şi autonomia metaforismului faţă de stil au fost date şi s-ar mai putea adăuga, pe lângă multe alte exemple din literatura universală, şi pe cel din *Mioriţa*, evocat de Blaga. Metaforele revelatorii – în cadrul înrudirii dintre metaforism şi metaforă revelatorie, aceasta fiind un descendent direct al metaforismului – aduc:

> „revelarea unui mister prin mijloace pe care le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară. Când, de pildă, ciobanul din Mioriţa numeşte moartea «a lumii mireasă» şi pieirea sa «o nuntă», el revelează, punând în imaginar relief la o latură ascunsă a faptului moarte. Metafora îmbogăţeşte in cazul acesta însăşi semnificaţia faptului la care se referă şi care, înainte de a fi atins de harul metaforelor, avea încă o înfăţişare de taină pecetluită". (L. Blaga, *op. cit.*, 1985: 354).

Cu intuiţia sa poetică, Blaga observă că *metaforicul şi stilul sunt de fapt componente polar-solidare ale unui act revelator*, dar continuă: *în orice caz, aspecte diferite ale creaţiei*. (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 363). În timp ce metafora, în general, poartă amprenta epocii şi are un stil anume, fie că este vorba de cimilituri care au vârsta folclorului, fie că e vorba de metafora baroc-opacă de tip gongoric, metafora hiperbolizantă de tip shakespearian, de metafora şi motivul absolutului şi al purităţii prin floarea albastră la Novalis, fie de metafora azurului care cântă în clopote tot ca metafora purităţii la Mallarmé, stilul acestora este determinat istoric, aparţine epocii şi, deopotrivă, autorului.

Azurul malarmean, spune Blaga, *e descompus în imagini, cum steaua e descompusă prin analiză spectrală într-un întreg curcubeu* (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 359), autorul vrând, probabil, să sublinieze că această analiză spectrală este influenţată deopotrivă de retorica clasică, cât şi de pragmatismul adus în epocă de filosofia pozitivistă.

De asemenea, este adusă în discuţie metafora din poezia bizantină, care pune în relief *o latură elevată, stihială a obiectului* (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 363).

Teza blagiană potrivit căreia metafora are un anume stil, iar metaforismul este o fiinţare anistorică, arborând autonomie faţă de procesele evolutive, constituie o nuanţare a filozofului culturii şi teoreticianului Lucian Blaga, capabilă să se detaşeze de retoricile mai vechi sau mai noi, dar şi să ofere o bază de cercetare ca emergenţă şi similitudine cu multe dintre acestea. Una dintre ele, menţionată tot de Paul Ricoeur în cartea sa *Metafora vie*, încearcă să realizeze o ancorare a imaginarului într-o teorie semantică a metaforei. Dialogând ideatic cu Marcus B. Hester, Paul Ricoeur găseşte un răspuns la aceasta, printr-o temă ce-i aparţine lui Hester, şi anume *fuziunea dintre sens şi sensuri în limbajul poetic*[21]. Momentul

[21] Marcus B. Hester, *The Meaning of the Poetic Metaphor*, Haga, Mouton, 1967, apud Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 323.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sensibil al metaforei este imaginea, considerată ca ultimă secvență a angrenajului semantic (elemente infralingvistice cu valoare revelatorie, lexeme, metafore-enunț, metafore-discurs). Sens, sunet, discurs, imagine concentrează substanța poemului, care dobândește spațialitate. Ancorarea imaginarului într-o semantică a metaforei despre care vorbea Paul Ricoeur, se concentrează tocmai în această acumulare de sensuri, despre care vorbea și Marcus B. Hester.

Dar fuziunea dintre elementele discursului și semnificația metaforică, precum și paliditatea referinței, sunt puncte de vedere semiotice și semantice care amintesc încă o dată de metaforismul blagian și subdiviziunea imediată, metafora revelatorie ca dat imuabil consubstanțial existenței umane, ce călătorește prin mister întru iluminare.

Respirarea poetică ce se alimentează din tulpina misterului, așa cum o întâlnim în *Geneza metaforei* își găsește un ecou, din cele arătate mai sus, în temele și ipotezele pragmatice ale celor doi teoreticieni occidentali, căci – continuă Paul Ricoeur:

> „sensul metaforic nu este enigma însăși, simpla ciocnire semantică, ci soluția enigmei, instaurarea unei pertinențe semantice, [...] sensul metaforic ca atare se hrănește din densitatea imaginarului eliberat de poem" (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 333).

Găsim o similitudine între „*substanța*" în sensul metaforicului la Blaga, „*densitatea*" imaginarului la Paul Ricoeur, și fuziunea între sens și sensuri la Marcus B. Hester, ecartul diferențial fiind doar modalitatea de argumentare.

BIBLIOGRAFIE

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere, comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei RPR, 1965.

Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, *Opere*, București, Editura Minerva, 1985, București, Editura Regală pentru Literatură și Artă, 1937.

Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei modern*. cu un argument al autorului, postfață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, colecția 80, 2002.

Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și prefață de I. B. Lefter, Pitești, Paralela 45, 2009.

Popa, George, *Poezie și materie*, în „Poezia". Revistă de cultură poetică, anul X, nr. 4 (30) / 2004.

Orecchioni, Catherine Kerbrat, *L'Implicite*, Paris, Editions Armand Colin, 1986.

Vianu, Tudor, *Opere*, *Studii de stilistică*, *Problemele metaforei*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1975.

Verdeș, Ovidiu, 2004, *Metafora, un concept deschis*, Editura Universității din București.

RÉSUMÉ

L'étude couvre une analyse du phénomène de croissance et de diminution du métaphorisme dans la modernité, l'apparition d'un champ métaphorique fermé représenté par la prévalence de l'existentiel par rapport à la forme artistique élaborée ou révélatrice, de même elle s'occupe de la précedence de ce champ métaphorique fermé par une phase intermédiaire, représentée par la dépoétisation de la métaphore et la configuration d'un trope implicitatif/ la métaphore incluse dans la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

séquence. On souligne, également, le rôle de la connotation et de l'implicitation, la flexibilisation de la communication connotation/denotation, à travers un degré d'inclination d'un repère envers l'autre. Si Aristotel considérait que la qualité principale du discours est la clarté sans glisser dans le commun, en soulignant les metaphores, Jean Cohen dans la modernité synthétise une idée aristotélienne, configurant une poéticité qui consiste dans la perte de la signification, suivie d'une recuperation de celle-ci. Une brève histoire des visions sur la métaphore est suivie par la présentation des fonctions de la métaphore conçue par Tudor Vianu, c'est à dire la function psychologique, celle qui naît de la resemblance des deux termes en alternance avec la conscience de leur difference, par exemple. Si dans le rêve il y a une resemblance totale des termes, couvrant la réalité, avec la métaphore apparaît une différence dans la resemblance et l'auteur de conclure que le symbole onorique est une synthèse totale, tandis que le symbole métaphorique est une synthèse lacunaire. Ce concept de la métaphore comme synthèse lacunaire ouvrant un receptacle de l'interprétation infinie des sens, marque une connaissance à travers le mystère. Et cela fait reference, aussi, dans l'étude au métaphorisme du théoricien roumain Lucian Blaga, celui de la cohésion avec le transcendent ou l'homme qui se situe dans la proximité du mystère et qui augmente la fertilité de celui-ci pour aboutir à la connaissance. Mystère, lacune, symbole établi dans la vérité des choses d'après le romantique Coleridge, s'harmonise dans le structuralisme philosophique avec ce que Paul Ricoeur définit par une référence suspendue génératrice à son tour d'une référence déployée, nouvelle, métaphorique, qui repésente le côté positif d'une stratégie negative, la métaphore vive. Revenant à Tudor Vianu, d'après ce théoricien, l'idée de l'idéalisme moderne s'origine dans le concept de la métaphore-récipient, à travers la function cognitive-philosophique, les autres étant celle esthétique et unificatrice. La dernière èvoquant, d'autre part, les analogies baudelairiennes. Concernant les mécanismes de formation du métaphorisme et de la démétaphorisation, on a pris en considération les principes de la non-pertinence, de la déviation et de la non-isotopie, qui tendent vers le métaphorisme révélateur, de ce point maxime, le système scalaire descendant d'une manière graduelle et retenant des éléments de ces principes stylistiques/linguistiques par le trope implicitatif (C. K. Orecchioni, 1986) capable de créer une transitivité indirecte, suivie en fin par le champ métaphorique fermé, le discours produisant de la sorte une transitivité directe. On voit ce procès graduel, historiquement parlant, articulé sur le principe de Jean Cohen, le degree zero relatif, celui qui puisse présenter la dépoétisationen en faveur, également, de la poésie et du réel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIHAI SIN – SUPRAFEȚELE PROZEI

Nicoleta Sălcudeanu*

Încă de la debut, Mihai Sin s-a prezentat în fața cititorilor și a criticii cu un produs literar finisat, polifonic și sofisticat ce nu lăsa să se vadă nimic din căutările și incertitudinile începutului. Volumul de povestiri *Așteptând în liniște* ne introduce fără tatonări în universul tematic și stilistic a ceea ce astăzi se definește ca amprentă inconfundabilă a cărților ce vor urma. În această monadă inaugurală se regăsesc mai toate temele sale majore, însoțite de cortegiul de teme secundare ale scrisului său. Prozatorul se cramponează încă din start de substanța imediatului anodin, examinată cu o privire detașată, dar minuțioasă, curioasă, poate chiar mioapă, despachetând meticulos, până la ultimul detaliu, o adevărată *terribilitá*. În desenul scrierii diurne, benigne, exprimată prin gestul mărunt, aparent nesemnificativ, se devoalează, exasperant de lent și neliniștitor, figura hidoasă a răului absolut, mai răul decât moartea, limanul infernal, infernul însuși pe linia căruia fragila ființă umană se confruntă cu răul din sine, dar și cu această alteritate infernală. Omul, dacă el există cu adevărat sau se confundă cu propria sa oglindire, intră în confruntare cu arșița, cu supraexpunerea unui univers odios în calmul său suspect. Prin descriptivism frugal, contrapunctat cu accente alegorice încărcate, pe ici, pe colo, de poveri metafizice, tema majoră a prozei lui Mihai Sin se reduce până la urmă la problematica situării individului față cu Sistemul. Banala urcare pe munte, în *Păsări stinghere* – eșantion al austerității diegetice, devine o miniatură a trădării, a lehamitei, a oboselii existențiale. Abandonarea ideii de a continua escalada turistică se transfigurează în metafora unei inerții cosmice, confruntată însă cu realitățile paralizante ale unui regim totalitar. Ca model de abordare parabolică, în schimb, pălărierul din proza cu același nume, din simplu vânzător de pălării devine un demiurg ce ajunge să modeleze capetele oamenilor și, în final, să-i domine spoliindu-le orice urmă de identitate, furnizându-le pălării identice, apoi haine identice sub pretextul că „numai din acestea avem", astfel că oamenii „s-au obișnuit cu multe alte lucruri până când au început să circule printre ei niște cuvinte puține, scrise sau vorbite, cu care de asemenea s-au obișnuit și într-un timp au primit niște hârtii în mână, care îi anunțau că trebuie să plece într-o anumită direcție", iar ei „au plecat cântând niște cântece învățate în grabă. După destulă vreme s-au întors foarte puțini, și mai puțin întregi, majoritatea demontabili și nu mai cântau". Spectacol minimalist al condiției umane. În următoarele volume de

* Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai" al Academiei Române, Târgu Mureș; e-mail: elite573@yahoo.com

RITL, nr. 1–4, p. 317–328, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

proză scurtă, *Terasa*, *Rame și destin*, prozatorul continuă sondarea mediilor umile, a faptului cotidian mărunt, desluşind în spusele şi întâmplările personajelor, dar şi în universul bietelor obiecte cu care se înconjoară, o mare, uriaşă disperare expresionistă, un strigăt reprimat. În *Clipa, ca o lamă rece*, din *Rame şi destin*, înstrăinarea omului de la țară, prin azvârlirea tradiției în favoarea surogatului modern, e prinsă vizual în descrierea obiectuală a unei încăperi ce vorbeşte explicit, cu cruzime chiar, despre un paradis definitiv pierdut şi despre o existență în serie. În „camera «dinainte» mobilele sunt relativ noi, dulap, masă, scaune, canapea, chiar fotolii, toate vopsite cu lac cafeniu închis, cum pot fi întâlnite în atâtea alte apartamente de la oraş, şi de aceea impersonale. Mobilier de serie, diferențele contând prea puțin. Doar țolul superb, vechi, cu motive în roşu, negru şi alb, de pe canapea şi fața de masă de cânepă alb-gălbuie aminteau de alte vremuri". Această povestire, precum şi cea care dă titlul volumului, se constituie în adevărate microromane de o densitate simbolică şi evocativă remarcabile.

Primul roman, *Viața la o margine de şosea*, reprezintă poate cea mai explicită imersiune în autobiografic, o călătorie a autorului în propriu-i trecut, prin mijlocirea personajului narator. Achim este un *alter ego* trimis să-şi reconfigureze, chiar să-şi reconfirme viața, prin căutarea unui sens. Dar acest sens întârzie să se reveleze din cauză că Achim este un luptător animat când de necruțare, când de milă, dar unul fatalmente interiorizat, fiindcă „n-a reuşit niciodată să afle cauza pentru care luptele sale nu răzbăteau în afară, la lumina zilei, devenind reale". Este un luptător apatic, un rătăcit kafkian, țintaş fără țintă precisă. Întors în orăşelul natal aşternut sub umbra imensă a Combinatului, o vorbă a mamei („Ştii că a murit Nicu Nanu?" – fost tovarăş de joacă, *n.n.*) îl îmboldeşte pe Achim către o vagă căutare, o aproximativă reconstituire a celor întâmplate. Aşa o întâlneşte pe ştearsa iubită a lui Nanu, Tea Ionescu. Tot într-o doară, ca să-şi omoare plictisul, îşi întâlneşte un fost coleg de şcoală, Autonom Lungociu, în prezent director de liceu, dar şi pe amanta acestuia, Nadia. Memorabil şi tulburător este monologul tatălui, inserat în paginile romanului, care dă sens şi cheie întregului. Acest pelerinaj la vestigiile propriilor amintiri devine revelatorul inextricabilului aliaj de puritate şi sordid ce constituie trecutul metamorfozat în prezent. O bună observație privind calitatea şi forța vectorială a timpului diegetic o face Mircea Iorgulescu constatând că „Mihai Sin renunță programatic la spectaculos; în *Viața la o margine de şosea* existența obişnuită a unor oameni obişnuiți este înfățişată într-un registru voit «obişnuit»: se repune în drepturi prezentul, care nu mai este uzurpat de trecut, din tacita confruntare cu memoria câştigă speranța. Romanul are astfel şi un mobil polemic, este o reacție, salutară, față de prezența excesivă în proza actuală a «dramelor memoriei», unde prezentul devine adesea doar o convenție îngăduind reconstituirea trecutului prin evenimente suficient de «puternice» pentru a se justifica amintirea lor, căutându-se uneori numai senzaționalul pur, de factură anecdotică". Mircea Iorgulescu descifrează foarte bine diferența specifică a prozei lui Mihai Sin față de abordările comune, generalizate, ale prozei „obsedantului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deceniu" și semnalează cu precizie opțiunea prozatorului de a privi fățiș prezentul, o atitudine narativă rară la acea vreme. Dacă mai toate romanele lui Mihai Sin sunt străbătute de o furie rece, ca la final aceasta să capete o materialitate tragică, fiindcă prozatorul e printre puținii romancieri români care știu să-și înalțe pagina la această dimensiune, finalul acestui prim roman face excepție, concedând o fantă îngustă de suportabil, de respirabil. Este vorba despre o posibilă sau mai degrabă *nu imposibilă* dragoste. Dragostea nu lipsește, cum nici ratarea nu lipsește în proza sa.

Ele nu lipsesc nici în *Bate și ți se va deschide*, însă ce aduce acest roman în plus este un insuportabil sentiment al strivirii. Dimensiunea politică își croiește un și mai generos spațiu romanesc, iar cotele de absurd și de iraționalitate sunt aproape neverosimile având în vedere momentul și conjunctura politică a publicării. Pe parcursul unei narațiuni desfășurate pe spațiul aceleiași zile, brodate pe tema călătoriei, cu toate conotațiile fizice și metafizice pe care aceasta le presupune, Octavian Șteflea străbate de fapt parabola propriei sale striviri sub mecanismul infernal al absurdului. Drumul personajului către un prieten prețuit prilejuiește reverii, amintiri, trimiteri nostalgice la sentimente pierdute și regretate, diegeza căpătând o textură marmorată în care jocul de goluri și plinuri ale alternanței visului cu realitatea dilată timpul real al narațiunii.

De altfel, dimensiunea onirică nu va mai lipsi, va fi chiar un vehicul al potențării semnificației în proza lui Mihai Sin. Noutatea pe care o aduce cu adevărat însă acest roman este alegoria terifiantă a autobuzului ca sistem totalitar, în care șoferul devine dictatorul absolut, iar călătorii victime și complici în același timp. Un „experiment Pitești" la scară redusă. Iar victima supremă este Șteflea însuși care, nerezistând unui minim instinct justițiar, ripostează, iar riposta îi atrage moartea; el este azvârlit din mașina în mers, expulzat din microuniversul concentraționar și din lume deopotrivă: „Ceva îi plesni în cap, fără să-l doară, și privirea i se încețoșă. Cerul atât de albastru, diafan, se apropie încet, apoi se prăvăli peste el. Apărură câteva siluete, bulucindu-se în jurul lui. Le vedea ca printr-o ceață deasă. Cineva îi luă capul, sprijinindu-i-l pe ceva moale, putea fi o haină, se gândi. Îl cuprinse o fericire fără seamăn, aproape de neînțeles: cineva își scosese haina și i-o pusese sub cap, ocrotindu-l, alungându-i spaima ce pusese stăpânire pe el acum câteva clipe". Chiar și în această formă terminală, solidaritatea umană mai era încă posibilă.

Aceasta lipsește însă cu totul în romanul *Ierarhii*. Un solitar este și Pavel Mamina, fost deținut politic, angrenat în reconstituirea biografiei baronului Urs de Margina, exponent al aristocrației patriotice ardelenești. Aici se relevă o altă dimensiune a scrisului lui Mihai Sin, aceea a unui patriotism salubru, reconfortant, franc. Un alt element semnificativ, recurent în proza sa, cu bogate valențe simbolice, este însă cârciuma. Se bea mult în proza lui Mihai Sin, se bea în cantități uriașe, epopeice. În gălgâitul valurilor de alcool, cârciuma e loc al pierderii de sine, dar și al sincerității absolute, al adevărului saturat și al trădării, e lumea în mic: „spațiul cârciumii era și el privilegiat și binecuvântat, loc al cunoașterii și al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plăcerii, deşi riscurile erau şi aici mari, câţi n-au încurcat-o, fiindcă pereţii, şi nu numai pereţii, auzeau, nu-i aşa?" În acest spaţiu simbolic unul dintre personaje, Şipa, exponent al intermundiului, îi expune o preocupare bizară: „M-am gândit să înregistrez ideile pierdute pe care le emit oamenii prin cârciumi, să le înregistrez, să le analizez concentrându-le atât cât mă pricepeam să alcătuiesc un fel de bursă a ideilor. Am umplut în perioada aceea câteva caiete". Şipa, un dezabuzat al bibliotecii şi al cărţii, personaj jumătate securist, jumătate iepure şchiop, caută să se perfecţioneze, să acumuleze înţelepciune culegând aceste idei inefabile ce plutesc în aerul acru de cârciumă. El nu e singurul bizar, ci face parte dintr-un grup ezoteric, o „instanţă ad-hoc", „un fel de tribunal" menit să-i condamne pe „cei ce-au contribuit, cu sau fără voia lor, la dezastru", adică la un cataclism prin care omenirea ar fi putut fi distrusă, un tribunal menit să scurtcircuiteze distanţa dintre ispăşire şi izbăvire. Mamina este racolat ca posibil lider al acestui grup, fapt care îi va atrage şi moartea violentă (asasinat politic?) când, traversând o stradă, „auzi un claxon prelung ca o sirenă sau era chiar o sirenă. Nu văzu nimic, doar aerul se înroşi brusc". În viziunea lui Mircea Iorgulescu, *„Ierarhii* este cartea existenţei unor enigme, nu a dezlegării lor; o carte remarcabilă prin densitate analitică". *„Ierarhii* este cartea unor interferenţe de planuri, iar enigmele cresc din pasta cenuşie a banalităţii cu o forţă implacabilă". Există o freatică subtilă în proza lui Mihai Sin. Fidel aceleiaşi teme majore, condiţia umană în angrenajul nemilos al lumii, nu se fereşte să preia elemente preexistente în scrieri mai vechi şi să le perfecţioneze. Aşa se întâmplă cu tema acestui conclav de „aleşi", creiere destinate să conducă lumea, mânuite însă fatal de un păpuşar nevăzut. Ideea va fi preluată şi dezvoltată în romanul *Quo vadis, Domine?*, apoi în ultimul său roman, *Ispita izbăvirii*, când dualitatea de tip „jumătate de iepure şchiop" va fi perfecţionată, prin fine reglaje, până la limita halucinaţiei.

Până atunci însă un alt avatar al luptei individului cu sistemul este şi *Schimbarea la faţă*, de data aceasta, cum bine observă Anton Cosma, miza cărţii mutându-se pe idee, lăsând naraţiunea pe un plan secund. Iuliu Brendea, protagonist, printre altele, al poveştii de dragoste cu Valeria, este un intelectual care are idei. Unul care chestionează lumea şi se chestionează pe sine asupra raportului dintre individ şi putere, despre logica iraţionalităţii. Semnificativ este fragmentul eseistic asupra ascensiunii, verosimilităţii şi posibilităţii unui personaj istoric ca Hitler. Sunt pagini scrise la o temperatură toridă şi nu e nevoie să mai subliniem cât de temerare sunt trimiterile transparente la un alt personaj, contemporan de data aceasta, Ceauşescu. Un personaj istoric pe care „Un psihiatru oarecare sau un medic generalist fără înzestrări deosebite ar fi putut, ar fi trebuit să pună imediat diagnosticul paranoiei, semnele ei fiind destul de clare: privirea fixă («vizionară»), intensă, rece, ţintind prin şi dincolo de oameni (ţintind «departe»), ţinuta rigidă, gesticulaţia categorică, definitivă, oratoria isterică (şi alte manifestări isterice), delirul de grandoare [...], incapacitatea de a asculta cu adevărat un sfat...". Un portret generic al dictatorului oricărui timp, posibil oricând conjunctura îi va

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

permite existența. Este un eseu de o mare finețe ideatică, o analiză lucidă și tăioasă a resorturilor bezmetice care pot provoca o asemenea ascensiune. Sunt în acest roman tipologii construite cu o rară luciditate, precum aceea a „îndrăznețului «rebel» care se opune [...] «măruntului șef»". Descoperim și o componentă autoreferențială în care naratorul tatonează diferite perspective ale autorului, imaginează variante posibile.

Schimbarea la față este un roman despre *hybris* și resemnare, despre același individ captiv în complexul de „experimente pentru o nouă fericire a omului", un roman curajos nu doar pentru vremurile în care a fost publicat, dar și din perspectivă prezentă. Duritatea, asprimea dicției auctoriale sunt remarcabile. Severitatea privirii și răspicarea ideilor vor atrage prompt și sec replica cerberilor ideologici prin vocea anonimă („colegială" ca stil și limbaj), din articolul apărut în pagina culturală a ziarului „Scânteia", organ al Partidului Comunist, în 31 august 1986, o replică echivalentă cu sancțiunea. În articolul *O înaltă tradiție literară: respectul față de cuvânt, pentru demnitatea scrisului* i se impută vulgaritatea limbajului, „excesul de trivialitate și senzațional", vorbăria grosolană și „pitorescul nefuncțional", „graiul haotic și indistinct al străzii mărginașe", contraponderea însemnând, din perspectiva „gustului literar comun" și al „bunului-simț", „că arta ia din viață ceea ce este semnificativ, ceea ce e frumos". În schimb, romanul manifestă „un adânc dispreț pentru om", dovedește „o mizantropie neagră", „mohoreală", „acreală". Una peste alta, critica, făcându-se că nu vede, încurajează de fapt „un atac periculos la demnitatea stilului literar, la funcția educativă a literaturii". Este un articol scris, în mod evident, la comandă ideologică, chiar de către un membru al breslei scriitoricești, de un coleg al romancierului, cum ar veni. Cercul celor care publicau în foaia literară a „Scânteii" fiind unul restrâns, poate nu ar fi nevoie de prea multă perspicacitate pentru a fi identificat. Mai grav este că delatorul nu se rezumă la a „înfiera", ci, pentru a stârni un curent de opinie, propune o largă dezbatere la care sunt invitați „oameni de cultură, lingviști, scriitori, profesori, muncitori, țărani, încredințați că astfel se exprimă respectul publicului larg și receptivitatea față de creația literară, prețuirea acordată cărților". Pentru cineva nefamiliarizat cu stilul epocii, înșiruirea celor chemați la dezbatere poate suna suprarealist. Așa s-a întâmplat că, deși premiat de juriul Uniunii Scriitorilor, în final acesta îi este refuzat lui Mihai Sin, chiar dacă celorlalți laureați premiul le va fi înmânat cu cea mai mare discreție.

Unul din romanele cele mai spectaculoase, atât din punctul de vedere al realizării, cât și al destinului său, este *Quo vadis, Domine?*, compus din două volume, un roman vizionar. Iar destinul său blestemat va fi dat de același tip de delațiune, copiată la indigo, care a îngropat succesul romanului *Schimbarea la față*. Este primul publicat de Mihai Sin după căderea comunismului, așadar – se presupune – în deplină libertate. Soarta acestuia se va dovedi însă foarte complicată, fapt ce va distorsiona grav receptarea lui. El spune povestea unui deținut politic al fostului regim, condamnat pentru tentativă frauduloasă de trecere

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a frontierei, şi racolat de elita serviciilor secrete în cadrul unui proiect ce viza pregătirea unui grup de intelectuali de formaţii diferite pentru preluarea puterii imediat după răsturnarea de la putere a lui Ceauşescu. Dominic Vanga se lasă sedus de propunere şi intră în jocurile oculte ale oamenilor din umbră. Totul se petrece într-o vilă secretă din pădure, supravegheată de eminenţele cenuşii ale buncărului aflat în preajmă. Regăsim aici acelaşi conclav din *Ierarhii*, o mână de oameni care cred că vor controla cândva puterea, controlaţi la rândul lor de un Mare Păpuşar. Este poate cel mai bine construit roman al lui Mihai Sin, roman de suflu amplu, de atmosferă minuţios şi subtil sugerată, cu inserţii frisonante de senzaţional, dar un senzaţional elevat, unul al neliniştii difuze, pururea neidentificabilă şi nenumibilă. Reţeta, dacă se poate numi aşa, este *nec plus ultra*, la economia de mijloace stilistice a autorului adăugându-i-se o şi mai mare exigenţă a adecvării conţinutului la formă, rezultatul fiind un obiect literar de o rafinată limpiditate. Întrebarea se pune dacă supravegherea nemiloasă la care eşti supus ca individ, în regimul comunist (pentru ca „să nu mai trăieşti autentic, să nu te mai poţi bucura de viaţă, chiar viaţa să nu-ţi mai aparţină, ci să depinzi total de scârboasele lor făpturi şi de scârboasele lor surogate şi «înlocuitori»"), încetează odată cu căderea acestuia, dacă încetează vreodată sau Big Brother supravieţuieşte oricărui regim. Răspunsul terifiant cade metalic, cu ultimul paragraf al volumului al doilea. Readus în lume, pe 22 decembrie 1989, de către unul dintre „custozii" săi, maiorul Murza, Vanga devine parte involuntară a iureşului de huiduieli şi a năvalei din Piaţa Palatului. Prin mulţime întâlneşte figurile tovarăşilor de experiment, dar zăreşte şi feţe ale liderilor experimentului, păpuşarii din umbră care, la rândul lor, nu-i aşa, sunt mânuiţi de alţi păpuşari. Este clipa de groază transfigurată expresionist, clipa de întuneric viforos, străfulgerarea gândului că, eliberat dintr-o închisoare mai mică, a nimerit într-una fără sfârşit: „Simţi iarăşi nevoia să se întoarcă şi să-şi exprime uluirea, absurd, tocmai lui Rotaru, care era singurul de acolo ce ar fi înţeles. Însă faţa lui Rotaru, zărită o clipă în mulţimea ce-l împingea, i se păru crispată şi ameninţătoare. Şi atunci urlă îndelung, un urlet care parcă nu se mai termina, năpustindu-se spre Intrare". Acest urlet depăşeşte în încărcătură chiar şi năprasnicele morţi din finalurile precedentelor romane, transfigurează moartea în ceva şi mai înspăimântător. Citit astăzi, la două decenii şi ceva de la evenimente, romanul capătă parcă şi mai multă noimă când, vedem în jurul nostru, aiurea, alte revoluţii, alţi lunetişti, dar unul şi acelaşi scenariu. Pesemne că Marele Păpuşar nu dispune de suficientă imaginaţie cazonă. Probabil că această încărcătură explozivă, atunci, dar mai ales acum, a declanşat şi lapidarea publică a acestui roman, chiar de la apariţie, execuţie de altfel suspect de asemănătoare cu aceea din ziarul „Scânteia", deja menţionată. Linşajul s-a aplicat metodic, „profesionist", etapă cu etapă, până la eliminarea autorului din viaţa publică. Editurile importante i-au refuzat din acel moment orice manuscris. După ce Editura Humanitas a publicat primul volum, iar directorul editurii păruse încântat de acesta – după spusele autorului, brusc, ca la un semn, s-au dezlănţuit atacuri furibunde ce vizau,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pasămite, prezentarea edulcorată, ba chiar favorabilă, a fostei Securități. Editorul a refuzat să publice și al doilea volum, autorul fiind nevoit să-l scoată la o editură mică, proaspăt înființată (Holding Reporter). Abia în anul 2007, Editura Nemira își asumă „riscul" readucerii la lumină a acestui roman prin publicarea lui integrală, moment ce coincide cu ieșirea din umbră, din anonimatul impus, a autorului. Semnalul linșajului fusese dat de Alex. Ștefănescu, în „România literară" nr. 11, 1994, cu articolul intitulat *Quo vadis, Mihai Sin?*, atacul continuând în numărul imediat următor, cu titlul *Un diavol mult prea simpatic*. Mai mult, chiar și în anul 2005, Ștefănescu atacă din nou, în „Convorbiri literare" (nr. 4/ aprilie), sub titlul sec *Mihai Sin*, publicând varianta pregătită pentru *Istoria...* sa, și unde apare subtitlul infamant *Cartea roză a Securității*.

Quo vadis, Domine? este un roman ce-și așteaptă încă cititorii și reprezintă probabil vârful axiologic al întregii opere. Și este, totodată, ilustrarea faptului că, indiferent de valoarea intrinsecă a produsului artistic, în cazul acesta situată la vârful prozei românești, aceasta nu poate înfrânge, pentru moment, forța distructivă a laboratoarelor de diversiune și propagandă, sabia extraliterară și teribil de cinică a lui Damocles, atârnată asupra capetelor noastre, regim politic după regim politic, făptura hâdă a răului absolut ce încă mai bântuie printre noi. Întâmplător sau nu, acest rău omniprezent este tărâmul major de explorare pentru artistul Mihai Sin. Întâmplător sau nu, ultima sa carte publicată în această viață, este vorba de romanul *Ispita izbăvirii*, se va „bucura" de aceeași soartă, scufundat, iată, într-un cub etanș, într-o criptă de liniște. Apărut în 2014, romanul a trecut neobservat, deși este scris cu limbă de moarte. De moarte la propriu, fiindcă autorul nu a mai participat la lansarea sa, organizată de editorul său, Valentin Nicolau, fiind absent motivat. Întâmplător sau nu, acum câteva luni, editorul său, de la Editura Nemira, a murit subit, răpus de un infarct. În fine.

În calitatea sa de publicist, Mihai Sin își face digitația pentru temele și obsesiile ce vor fi dezvoltate în proză, prin crochiuri, interviuri, reportaje, mici tablete publicate, sub rubrică fixă sau nu, la revista „Vatra" și în alte publicații. Descoperim în *Cestiuni secundare–chestiuni principale*, de data asta în formă explicită, anticalofilia ca profesiune de credință: „Creatorul calofil nu pleacă la pocnetul autentic al pistolului adevărat, care este talentul, ci începe să alerge nebunește pe drumurile artei la primul fâs al unui puștoci de soc. De aici, el nu are încredere în ce are de spus și încearcă să mascheze goliciunea cu «vorbe, vorbe, vorbe»". O deslușire interesantă, dar nu surprinzătoare, este viziunea sa asupra faptului divers mărunt ca gag, ca străluminare a ridicolului în miezul insignifiantului de tip Ilf și Petrov. Propunând ca ipoteză ieșirea de sub „umbra tutelară a marelui Caragiale", Mihai Sin caută noi moduri de abordare și mai proaspete resurse de exploatat literar fiindcă, „până una alta literatura" rămâne „datoare unei lumi și incredibilelor ei povești".

Eseistul Mihai Sin este însă o veritabilă surpriză, dovedindu-și apetența de a ataca temerar subiecte delicate și de a lansa ipoteze capabile să iște curente

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

proaspete de dezbatere în lumea ideilor. *Marea miză* a autorului este incitantă, provocatoare, precum enunțul de pe copertă sub formă de titlu. „*Marea miză* – spune Bianca Burța-Cernat – este profesiunea de credință a unui prozator de școală veche, imun la cântecele de sirenă ale doctrinarilor postmodernismului autohton. Într-o epocă în care cuvintele de ordine sunt «relativizarea», «contingența», «ironia», Mihai Sin rămâne pe redutele unei concepții despre literatură taxabile (de către unii...) ca desuete, dacă nu chiar reacționare. În contra curentului, Mihai Sin definește literatura ca valoare «tare»". Curajul autorului este acela că îndrăznește să pășească pe nisipuri mișcătoare, dezavuând mimetismul și problematizând sincronismul, fără însă a aborda ideea de pe poziții protocrone, susținând că „după '90, cu foarte puține excepții, am asistat la o invazie a grotescului, a ironismului și a parodicului, a romanului «decoltat» și «foarte decoltat», a scabrosului, și toate acestea într-o epocă totuși tragică".

Alternativa propusă este luarea în serios a ființei naționale, interesul pentru marile probleme ale României și chiar ale Europei, atenția „față de ticăloșirea individului apăsat de mizerie și de o istorie recentă pe care nu o mai înțelege, condiția umană la sfârșitul mileniului II"... Pledând contra imitației și împrumutului mimetic facil, Mihai Sin conchide că „«Sincronismul» nu poate fi, la nesfîrșit, un scop în sine, ci cel mult un proces paralel cu căutarea de sine, cu obsesia propriilor teme".

De departe cea mai spectaculoasă etapă a scrisului său, în plan literar, dar și existențial, este revenirea la roman, publicarea, după un lung interval de tăcere, a romanului, mai sus pomenit, *Ispita izbăvirii*. El reprezintă chintesența scriitoricească a „căutării de sine" și exprimă sintetic „obsesia propriilor teme". Acest roman poate fi considerat o parte a unei tetralogii, dacă se iau în considerare elementele tematice comune cu romanele anterioare, *Ierarhii* și *Quo vadis, Domine ?*, numitorul comun fiind dat de atenția îndreptată spre partea întunecată și ocultă a lumii ce stă să înghită tot ce a mai rămas neîntinat și de strivirea ultimei fărâme de inocență. Dar și mai spectaculos este caracterul său testamentar, apariția lui când autorul său abia ce se va fi stins. *Ispita izbăvirii* este ilustrarea acelui efort de transfigurare, de reinstalare a literaturii în locul înalt ce i se cuvine, la statura de „mare miză". Este evidentă irigarea materiei romanești cu meditația metaliterară din ultimul său volum eseistic, iar conținutul său ideatic coagulează ceea ce autorul consideră că este tema majoră a scrisului său: neputința individului în fața Sistemului. Dacă în *Quo vadis, Domine?* Marele Rău doar se întrezărea lăsând loc de speranță, iar partea diavolească a ființei își arăta colții din culise, de data aceasta teatrul lumii este bântuit pe față, iar rânjetul morții generalizate abia de mai lasă o geană de lumină prin care omul autentic, „omul întreg", cu sufletul său și cu mintea sa nepervertite, abia se mai întrezărește. Trama se țese pe mai multe planuri, dar pivotează în jurul unei călătorii în Statele Unite, unde Vincențiu Tudan, împreună cu fiica și ginerele său, emigrați, pleacă pe urma mătușii Rozeta, înmormântată într-un cimitir dintr-un orășel american obscur. Aici îl întâlnesc pe George, emigrat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și el, care o cunoscuse pe mătușă. Cu ajutorul acestuia, Vincențiu caută să recompună rostul și temeiul unei vieți înstrăinate. Deși „born in America", George se arată a fi un soi de memorie colectivă a comunității românești și, mai mult decât atât, el este învestit de autor cu statutul de *raisonneur*, devenind vocea unică a corului antic ce exprimă esența românității, în tot ce are aceasta sublim și tragic. Ca adept al „marii mize", autorul nu se ferește să atace acutele unor categorii estetice relegate acum, în prezentul entropic. Într-o lume închircită de meschinăria răului și îngenuncheată de conspirația mondială a Diavolului, sublimul și tragismul sunt una, contopite în gestul disperat al privirii în sus, către o transcendență pe care omul întreg se încăpățânează să o mai salveze chiar și așa, compromisă. Romanul este de fapt o alegorie ale cărei principale personaje sunt Răul absolut, pe de o parte, și Nebunul, Rebelul, Inocentul, pe de altă parte. În fața acestor personaje generice de fundal stau unele reale, iar peste conflictul major se așternîmfiripări narative caleidoscopice, mustind de viață. Întâlnim mari gazetari ajunși boschetari și poveștile lor, nebuni ai satelor deveniți adevărații înțelepți, „binefăcători" ucigași ș.a.m.d. Invariabil inocenții și vizionarii sfârșesc uciși în același fel, striviți și, simbolic, cadavrele lor se înfățișează cu unul din ochi scos. În esență miezul dur, ireductibil, al întregii construcții românești este reprezentat în plan alegoric și moral. Victimele inocente ale iraționalității organizate și generalizate nu sunt altceva decât restul de umanitate capabilă încă să reziste defetismului, capabilă să înțeleagă bestialul complot al mai marilor lumii îndreptat asupra ființei nemaculate. „În România aia a lor, după revoluția aia a lor, toți vorbeau și nimeni nu mai asculta. Parcă ieșiseră mai toți, săracii, din Pușcărie sau de la Azil și produceau în neștire pâraie năvalnice de vorbe, râuri de vorbe, dacă nu cumva în țară apăruse și un fluviu nou, turbulent și îmbâcsit cu de toate, dar deloc eliberator. Nimic nu se limpezea, nimic nu se lumina și deja începuseră s-o ia razna prin cele patru zări ale lumii, care cu geamantane, care cu bocceluțe sau pungi de plastic de la aprozar [...]" „Renașterea" postdecembristă arată hidos, apar noii politicieni parcă mai veroși decât cei dinaintea lor, „îmbăloșau trupuri fragede de vestale, se târau în genunchi și se umileau dacă era nevoie, pupau, scuipau și lingeau cu aceeași ușurință, jurau strâmb și vorbeau «de patrie, virtute» în draci, își trimiteau odraslele ce le semănau într-atât încât se înduioșau – mânca-i-ar mama, mânca-i-ar tata! – îi trimiteau la Școli Înalte, Cele mai Înalte din Străinătățuri..."; „Se minunau și-și priveau cu admirație progeniturile. Și, după un timp, începuse să le pută și lor mai tot ce vedeau prin țară, ba chiar o porecliseră «Românica» și își petreceau vacanțele, în admirația unor turme de adulatori, în locuri cât mai exotice și cât mai îndepărtate. De ce oare, dacă tot «căzuseră?!», nu aleseseră o cale mai luminoasă și a pocăinței? Căci, nu-i așa?, și ei se născuseră în lumină și erau curați ca niște îngerași. Numai că Diavolul își face lucrarea neostenit, fără să-și piardă vreodată speranța în câștigarea unor adepți. Si pe deasupra, cum se spune, are «fler». Simte unde «terenul» e prielnic și pot să atace în voie și poate chiar și ei au «fișe de cadre», și în acest sens lucrează «științific», nu-i cruță nici pe bebeluși, simt unde

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

există deja gena și sămânța răului". Iar răul acesta se materializează prin „dezastre mai mari sau mai mici, reale sau mai ales plăsmuite", omenirea „fiind antrenată și împiedicată astfel să mai gândească. Și, într-o bună zi, cine știe, Răul Absolut se va produce, iar omenirea va ceda: li se va spune că, din păcate, din tot felul de cauze prea sofisticate ca să poată fi înțelese până și de minți mai avizate și bine mobilate. Criza s-a permanentizat. Mâncarea va trebui să fie rațională –, dar nu va fi niciun pericol, totul e sub controlul unor factori științifici, ba unele alimente vor putea fi consumate pe săturate, dacă au atestatele necesare –, anumite libertăți – oricum false, vor apărea sumedenie de cărți și de articole care să demonstreze asta – vor trebui să fie restrânse sau chiar eliminate, procreația restrânsă și ea drastic, dacă nu eliminată, alții, mai responsabili, urmând să se ocupe de ea, și altele, și altele... ".

Mihai Sin nu se rezumă la a pune semn de egalitate între regimul comunist și cel nazist, ci merge mai departe, într-un impuls vizionar, căutând similitudinile dintre regimul occidental și cel stalinist. Numitorul lor comun îl găsește în ipocrizia discursului oficial și în uriașa capacitate de disimulare aflată în dosul vorbelor mari și frumoase. „...se disimula din plin – vârtos, în spațiul estic, datorită durității regimurilor comuniste, și, mai rafinat, mai subtil, în spațiul Occidental, cu precădere în Statele Unite. Nicio asociere nu părea posibilă și totuși, oricât de diferiți păreau «dascălii», «învățătorii» celor două sisteme, oricât de oribil părea «stilul» unora, în comparație cu «libertatea» și eleganța și fardurile plăcute ale celorlalți, ei păreau să provină din același creuzet: căci și unii și ceilalți aveau o nemărginită poftă de putere, și unii și ceilalți erau animați de un cinism la fel de nemărginit și lipsit de scrupule, chiar dacă «metodele» păreau a fi atât de diferite, și unii și alții își doreau să domine lumea și să o manipuleze până când îi vor fi șters identitățile ca s-o aducă la ascultarea deplină, într-o nouă sclavie. Reducând lucrurile la doar câteva linii sau la câteva tușe, unii își doreau niște sclavi conștienți că pot vedea la orice semn de neascultare și nesupușenie biciul sau sabia sau revolverul sau chiar mitraliera, ceilalți și-ar fi dorit niște sclavi fericiți, hrăniți «industrial care să zâmbească mai tot timpul, și care să-și irosească energia sau doar surplusurile de energie în tot felul de zbenguieli, mai mult fără rost decât cu rost". Situația românilor în această conjunctură este și mai jalnică. Ei „sunt gata să se considere, «să recunoască», «să mărturisească» în fața străinilor, cu o «sinceritate» adeseori aiuritoare, că sunt mult mai prejos decât alții, mai puțin «civilizați» – căci atât li s-a vorbit și li s-a băgat în cap în ultimii ani, dar parcă și dintotdeauna, chestia cu « popoarele civilizate », spre care ei n-au decât să privească cu jind...". Televiziunea manipulatoare, medicamente sortite să îmbolnăvească, nu să vindece, maladii răspândite voit în lume, supremația oligarhiei bancare și financiare, exportul de „democrație", glisarea discursului politic occidental dinspre ideea „drepturilor omului" către aceea, atât de vicleană și interesată, a consolidării „statului de drept", toate aceste elemente nu mai sunt demult atribute ale unei utopii negre, ci reprezintă atotprezentul dezvrăjit și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dezolat. Toate acestea se articulează într-un discurs de o virulență swiftiană, un discurs menit să readucă în literatură, dar și în societate, perspectiva morală angajată.

Ispita izbăvirii este însă mai mult decât expresia unei viziuni necruțătoare asupra lumii contemporane, este un strigăt și un avertisment, e semnalul ultimativ, testamentar, zguduitor, al unui refuz suprauman adresat ticăloșiei globalizate. Lipsită de ironie, dar cu un adaos substanțial de luciditate de oțel, scrierea e o ipostază mai încruntată a moralismului francez, un mixaj între proză, eseu și pamflet, iar viziunea este cea a unui Candide mânios, în mod evident mai sceptic decât Voltaire însuși. Marea miză a romanului, cel mai puternic roman românesc din ultimul sfert de secol, un roman atât de actual încât își privește timpul în chiar clipa curgerii sale, e reprezentată de manifestul moral vehement, ultimativ și realist în același timp. Este despre moarte, despre toate formele ei, de la cea individuală la aceea a unei lumi întregi. Este un testament și o premoniție. Mihai Sin reabilitează romanul moralist – a cărui nevoie devine tot mai evidentă – și îl reașază pe o orbită proaspătă, oferindu-i astfel plauzibilitatea unei noi existențe. *Ispita izbăvirii* nu este un roman numai pentru literatura română și niciunul doar pentru morala autohtonă. Este unul pentru umanitate. Cu certitudine însă, pe de altă parte, el explică răspicat, odată în plus, cauzele marginalizării autorului, dar reprezintă până la urmă un triumf post-mortem al scriitorului nu doar asupra delatorilor săi, dar mai ales asupra lumii ticăloșite.

Repere bibliografice: Dana Dumitriu, *„Așteptând în liniște"*, ARG, 1973, 5; Ulici, *Prima verba*, I, 199–202; Culcer, *Citind*, 225–231; Titel, *Pasiunea*, 153–155; Dinu Flămând, *„Bate și ți se va deschide"*, R, 1978, 10; Radu Petrescu, *„Bate și ți se va deschide"*, VR, 1978, 12; Iorgulescu, *Scriitori*, 246–248; Constantin Hârlav, *„Terasa"*, ST, 1979, 9; Culcer, *Serii*, 240–245; Moraru, *Semnele*, 154–159, 253–260; Iorgulescu, *Ceara*, 253–259; Cristea, *Modestie*, 206–211; Manea, *Contur*, 68–74; Moraru, *Textul*, 185–189; Holban, *Profiluri*, 340–344; Ștefănescu, *Prim-plan*, 302–308; Cosma, *Romanul*, I, 157–162; Valeriu Cristea, *Un sens mai înalt*, RL, 1989, 51; Simion, *Scriitori*, IV, 436–465; Ioan Holban, *Gardul și leopardul*, CRC, 1990, 7; Lucian Raicu, *Proba realului*, RL, 1990, 16; Ion Vlad, *În universul nuvelei*, ST, 1990, 4; Virgil Podoabă, *Al treilea timp*, F, 1990, 5; Diana Adamek, *„Cele nevăzute..."*, TR, 1990, 23; Al. Cistelecan, *Proza și conștiința*, F, 1991, 6; Gabriel Dimisianu, *Romanul antitotalitar*, RL, 1991, 44; Vlad, *Lect. Prozei*, 245–250; Irina Petraș, *A fi în mers*, TR, 1992, 6; Cristea, *A scrie*, 172–179; Romulus Diaconescu, *„Schimbarea la față"*, R, 1993, 4; Tania Radu, *Din lumea paralelă*, LAI, 1994, 4; Alex. Ștefănescu, *Quo vadis, Mihai Sin?*, RL, 1994, 11; Gabriel Andreescu, *„Quo vadis, Domine?"*, „22", 1994, 12; Alex. Ștefănescu, *Un diavol mult prea simpatic*, RL, 1994, 12; Radu Mareș. *Istorie și ficțiune*, TR, 1994, 13–14; Ștefan Borbély, *Călimara cu otravă*, APF, 1994, 5–7, Caius Dobrescu, *Pro Sin*, RL, 1994, 45–46; Dan C. Mihăilescu, *În absența bubulilor*, RL, 1994, 45–46;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ioana Pârvulescu, *Obsesiile noastre*, RL, 1994, 45–46; Lovinescu, *Unde scurte*, III, 43–46, IV, 312–317; Petraş, *Lit. rom.*, 61–67, Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, 383–386; Simuţ, *Incursiuni*, 298–301, Ulici, *Lit. rom.*, I, 347–352; Alex. Ştefănescu, *Un roman propagandistic*, RL, 1996, 31; Radu Mareş, *Mihai Sin şi tema „schimbării la faţă"*, TR, 1996, 45; Gheorghe Mocuţa, *La răspântia scriiturii*, Arad, 1996, 108–118; Ovidiu Moceanu, *Experienţa lecturii*, Braşov, 1997, 101–103; Romulus Diaconescu, *O lume a dialogului*, Bucureşti, 1998, 139–150; *Dicţ. analitic*, I, 88–89; Perian, *Pagini*, 181–187, Dimisianu, *Lumea*, 258–264; *Dicţ. Esenţial*, 761–764; Micu, *Ist. lit.*, 538–539; Grigor, *Moromete*, 187–191, 208–211; Popa, *Ist. lit.*, II, 868–869; Ioan Holban, *Istoria literaturii române. Portrete contemporane*, I, Iaşi, 2003, 231–238; *Dicţ. scriit. rom.*, IV, 257–261; Nicoleta Sălcudeanu, *Graffiti*, Bucureşti, 1999, 167–172; Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, 973–978; Ion Simuţ, *Proza marilor mize*, F, 2004, 5; *Mihai Sin*, interviu, „Formula AS", 2005, 665; Mihai Sin, *Criticul manelist*, http://www.rostonline.org/rost/dec2005/criticul.shtml, 2005, 34; Nicolae Băciuţ, *Mihai Sin, ierarhiile liniştii* (interviuri), Târgu Mureş, 2006; Marian Victor Buciu, *Panorama literaturii române în secolul XX*, vol. 3, *Proza* (partea a II-a), Craiova, 2010; Bianca Burţa-Cernat, *Mihai Sin – printre ultimii mohicani*, OC, 2008, 430; Paul Cernat, *Proza românească faţă cu marile mize*, „Bucureştiul cultural", 2008, 12.

ABSTRACT

The author clings from the very beginning to the substance of the harmlesss immediacy. Inside the benign, daytime writing, expressed through small, seemingly insignificant gesture, it is revealed, exasperatingly and unsettling slowly, the hideous figure of the absolute evil, it is revealed the bordering hell, the hell itself, on the line where the fragile human faces its intrinsically evil, but also its infernal otherness. Without any irony, but with the addition of substantial steel lucidity, the writing of Mihai Sin is a frowning aspect of French moralism, a mix of prose, essays and pamphlets, and vision is that of an angry Candide, a Candide obviously more skeptical than Voltaire himself. The great stake is actually the moral manifesto, ultimate and realistic at the same time. It's about death, about all its forms, from the individual to that of an entire world.

Key-words: Mihai Sin, prose, novel, essay, totalitarism.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SANATORIUL – SPAȚIU AL EROSULUI ȘI AL THANATOSULUI ÎN ROMANUL LUI MAX BLECHER[1]

Anamaria Ciobotaru*

Literatura interbelică aduce în prim-plan, prin câțiva dintre reprezentanții săi, o perspectivă cel puțin stranie asupra erosului, ilustrat în limitele a trei parametri: thanatos, intelectualism și boală. Erosul în scrierile lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și ale Hortensiei Papadat-Bengescu poate fi descris, respectând nuanțele specifice pentru fiecare dintre cei trei scriitori menționați, în aceste limite. Fără îndoială, Blecher se apropie cel mai mult de proza Hortensiei Papadat-Bengescu, erosul oscilând între thanatos și maladiv.

Există o poetică a spațiului pe care o configurează fiecare creator de lumi. Interesant de notat sunt acele metafore obsedante ale erosului și thanatosului care în romanul *Inimi cicatrizate* devin evidente în spațiul sanatoriului – spațiul existenței personajului.

Incapacitatea personajului de a iubi se datorează formării în timp a țesutului cicatrizat: „pielea aceea vânătă și zbârcită, care se formează pe o rană vindecată. E o piele aproape normală, atât doar că e insensibilă la frig, la cald ori la atingeri... inimile bolnavilor au primit în viață atâtea lovituri de cuțit, încât s-au transformat în țesut cicatrizat... Insensibile la frig... la cald... și la durere... Insensibile și învinețite de duritate..."[2]. Fără îndoială, Emanuel este un personaj a cărui inimă s-a cicatrizat în urma experienței pe care o trăiește. Imobilitatea sa, benefică scriiturii pe de o parte, este potrivnică iubirii, personajul ajungând să se autoizoleze, să se claustreze. Relația cu Solange suferă din cauza incapacității personajului de a iubi.

Analizând proza Hortensiei Papadat-Bengescu, Nicolae Manolescu distingea în *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, între sufletul senzorial și sufletul sentimental: „În afara senzației imediate (sângele în tâmple, nodul în gât, roșeața obrajilor, pierderea respirației), eroina din *Marea* cunoaște prea puține reacții"[3].

---

* Universitatea „Ovidius" din Constanța, e-mail: ana_c0@yahoo.com.

[1] Lucrarea dnei Anamaria Peftiți-Dobre (Ciobotaru) a fost susținută de proiectul "Sustainable performance in doctoral and post-doctoral research – PERFORM" cofinanțat de Fondul Social European prin Programul Operațional de Dezvoltare a Resurselor Umane, 2007–2013, contract POSDRU/159/1.5/S/138963.

[2] Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 121.

[3] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatrură*, Pitești, Paralela 45, 2008, cap. *Hortensia Ppapadat-Bengescu*, p. 610.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Emanuel, personajul lui Blecher din *Inimi cicatrizate* simte iubirea senzorial. Această trăsătură comună a personajelor celor doi autori i-au determinat pe criticii literari să afirme că iubirea oscilează şi într-un caz şi în altul între lipsa afectului şi maladiv. Continuând cu analiza prozei Hortensiei Papadat-Bengescu, Manolescu vorbea, în acelaşi studiu critic, despre două procedee pe care personajul bengescian le-ar avea la îndemână pentru a cunoaşte lumea: exprimarea sentimentelor şi interiorizarea lumii. Dacă proza Hortensiei Papadat-Bengescu se naşte din „sufletul reflexiv, al conştiinţei oglindă a lumii"[4], personajul lui Blecher interiorizează lumea nu pentru a o înţelege, ci pentru a crea o altă realitate. Dacă personajul Hortensiei Papadat-Bengescu încearcă să-şi „organizeze fizic sufletul"[5] pentru a-l cunoaşte şi a-l descifra mai bine, personajul lui Blecher încearcă o continuă metamorfozare a acestuia, în ideea prinderii unei alte identităţi. Emanuel a dispus de timpul şi spaţiul necesar pentru a-şi cunoaşte sufletul care nu mai este de mult o necunoscută pentru el. Tentativa personajului este alta, de a pătrunde într-o altă realitate. Senzorial, Emanuel, ca şi celelalte personaje ale lui Blecher va trăi în atâtea realităţi, câte percepe sufletul său senzorial.

Erosul este în romanul *Inimi cicatrizate* o sumă de senzaţii. Cutia de ceai, comprimatele cubice cu extras de carne pentru gătit supă sunt asocieri pe care Emanuel le va face când se va gândi la iubirea sa pentru Colette. Nu numai Emanuel subordonează erosul senzaţiilor, ci şi celelalte personaje: Roger Tom şi Cora se înroşesc frecvent, când numele lor sunt asociate, la fel şi Tonio, când este suspectat că are o relaţie cu doamna Wandeska. Afecţiunea este astfel limitată la senzaţii, ca de altfel şi maladivul. Emanuel simte boala „ca o nevoie adâncă de respiraţie, ori de plânset"[6]. Într-o lume în care boala şi moartea sunt locuri comune, iubirea se limitează la senzaţiile plăcute ale unui om sănătos. E ca şi cum erosul ar încerca disperat să scoată aceste personaje din monotonia ritualului lor zilnic care-i duce inevitabil spre o singură destinaţie. Thanatosul, ca şi erosul, este o asociere de senzaţii, „o senzaţie teribilă de abolire"[7] a vieţii pe care personajul şi-o poate permite doar în vis. În realitate, personajul este prea legat de dorinţa disperată de a trăi.

Nu în ultimul rând, dragostea lui Emanuel pentru Solange este asemănată senzaţiei pe care o dă ghipsul, pacientului: „tortură uscată şi fierbinte"[8]. Personajul nu poate disocia privirea albastră a lui Solange de mucegaiul dezgustător al sanatoriului. Senzaţia morţii e mai puternică ca cea pe care o creează sentimentul iubirii. Asocierea eros – thanatos este des întâlnită în literatura română. Iubirea la George Bacovia, de exemplu, este trăită ca un sentiment maladiv, lipsit de afect şi condamnat eşecului. Amorul este „întors" cu faţa către moarte, având aripile

[4] *Ibidem*, p. 612.
[5] *Ibidem*, p. 613.
[6] Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, Bucureşti, Editura Art, 2009, p. 64.
[7] *Ibidem*, p. 68.
[8] *Ibidem*, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„de plumb" în poezia *Plumb*, ori este „carbonizat", abia mai „fumegă" în *Negru* sau cântă „la clavir" marșuri funebre în *Cuptor*.

Imaginea personajului feminin blecherian amintește de ipostaza femeii din sonetele eminesciene, iubita cu „mâini subțiri și reci"[9] sau „minune cu ochi mari și mână rece"[10]. Solange cu parfumul ei proaspăt de mandarină și lavandă sau Isa cu tenul „palid însă nicidecum anemic"[11], asemănător cu „luciul mat al unei pietre gălbui îndelung șlefuită"[12], trimit la imaginea aceasta a femeii-statuie. Asistăm la un transfer atributiv dinspre maladiv spre eros. Astfel, putem spune că la Blecher, erosul împrumută semnele bolii. Personajele feminine ajung invariabil să fie la fel de incomode ca boala pe care Emanuel trebuie să o îndure: „îl jena din ce în ce mai mult ghipsul și parcă și Solange"[13]. Erosul la Blecher se înscrie între două limite, evoluând de la senzații plăcute la resentimente. Atitudinea pe care o are personajul în fața iubirii este de fapt o reacție la boala care-l macină. În mod cert maladivul acaparează involuntar toate sentimentele personajului care nu poate gândi sau simți decât în limitele pe care i le permite boala: „După-masă, la ora când știa că trebuie să vie Solange și că va fi nevoit să săvârșească zilnicele rituri de dragoste cu aceleași mângâieri și aceleași sărutări (pentru că dragostea lor, ca și amorul cel mai suav din lume, își crease obiceiurile lui stupide), îi venea să fugă, Solange să nu-l mai găsească... Chiar sentimentul imensei lui admirații pentru corpul ei pur începu să-l agaseze. Îl plictisea și pielea ei fină și dragostea lor limpede și manierele elementare pe care le învățase tot de la dânsul ca să-i placă. Într-adevăr, într-adevăr, ar fi vrut să nu se mai atingă de atâta perfecțiune. Ce-i folosea libertatea și curățenia altui trup?"[14]. Ritualul erotic este asimilat de cel al bolnavului care conștientizează dureros, zilnic, lipsa libertății sale. Emanuel admiră și iubește la Solange tot ceea ce el nu poate avea. Tragic, realizează că nu se poate sustrage acestor lipsuri. Absența lui Solange îi va da posibilitatea lui Emanuel să se regândească. Trupul femeii, pe care-l asimilase asemenea bolii îi îngreunase mai tare existența. Se eliberează de el ca de maladia de care suferă. Iubirea doare în momentul în care Emanuel conștientizează statutul său. Incidentul de pe plajă îi reamintește crunt ipostaza captivă în care se află. Iubirea îl chinuie, nu îl eliberează. Personajul începe să conceapă strategii pentru a scăpa din captivitatea iubirii. Este un exercițiu pe care-l practică în speranța că, la fel, într-o zi se va elibera de boala de care suferă.

Regăsim în *Inimi cicatrizate*, aceeași dorință dureroasă de izolare. În fața erosului, a unui sanatoriu aglomerat, Emanuel, ca și personajul *Întâmplărilor din irealitatea imediată*, simte nevoia de a fi singur. „Locurile bune", de care vorbea

[9] Mihai Eminescu, *Afară-i toamnă*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012, p. 43.
[10] Mihai Eminescu, *Sunt ani la mijloc*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012, p. 44.
[11] Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 117.
[12] *Ibidem*, p. 117.
[13] *Ibidem*, p. 123.
[14] *Ibidem*, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nicolae Manolescu ca spaţii securizante alese de personajul *Întâmplărilor*, apar şi aici: „În afară de oraş se găsea un loc tăcut şi izolat cu totul de circulaţie, unde se ducea adesea când era singur. Acolo nu o adusese niciodată pe Solange. Îşi păstra acest refugiu pentru orele de desăvârşită singurătate"[15].

Nevoia de a avea o altă identitate revine. Erosul şi maladivul, Solange şi spaţiul sanatoriului îi amintesc lui Emanuel de faptul că nu poate fi decât ceea ce este. Emanuel, ca şi personajul *Întâmplărilor*, realizează kierkegaardian că „eului nu-i este dat să fie decât eu".

Soluţia pe care Emanuel o găseşte – mutarea în vila Elseneur – are aparent semnificaţia evadării din eros şi sanatoriu. De fapt, această evadare coincide cu dorinţa personajului de a avea o altă identitate. Imposibil de realizat iluzia unei alte identităţi în captivitatea sanatoriului şi a relaţiei cu Solange. Personajul se simte pentru prima dată liber sau trăieşte iluzia unei libertăţi mult visate: „Cine ar fi bănuit că în ascunzişul acela, pierdut printre valurile de nisip, se afla el, Emanuel, Emanuel de totdeauna? Parcă îşi schimbase identitatea"[16].

Sanatoriul funcţionează asupra personajelor ca un drog care se insinuează lent şi definitiv. Odată intrat în acest spaţiu există ceva care te împiedică să-l părăseşti. Comportamentul devine automatizat, reacţiile previzibile, coordonatele în care se scurge viaţa sunt eros – thanatos. Maladivul este punctul comun al tuturor. Fiecare personaj trăieşte o poveste de dragoste, fiecăruia îi este destinat să moară într-un anumit fel. Romanul vorbeşte despre istoriile celor care încearcă să evadeze din acest spaţiu fără a avea regrete, fapt aproape imposibil. La Breck, la mare, ajungi foarte uşor, dar există foarte puţine şanse să pleci.

Nu întâmplător spaţiul ales este lângă apă. Simbolismul apei implică atât moartea, cât şi renaşterea. Imersiunea simbolizează căderea în preformal, reintegrarea în modalitatea nediferenţiată a preexistenţei, echivalează cu o descompunere a formelor. Emersiunea repetă gestul cosmogonic al manifestării formale. Contactul cu apa permite astfel, întotdeauna, o regenerare: „descompunerea este urmată de o nouă naştere, iar imersiunea fertilizează şi multiplică potenţialul vieţii. Cosmogoniei acvatice îi corespund, la nivel antropologic, hielogeniile – credinţele potrivit cărora specia umană s-a născut din Ape"[17].

Fragmentul în care Emanuel intră cu trăsura în apă, provocând groază şi spaimă lui Solange care va merge să caute ajutor, echivalează cu dorinţa ascunsă a personajului de a se stinge definitiv în această existenţă, pentru a renaşte un om nou, cu o altă identitate. Apa îşi păstrează invariabil funcţia: „dezintegrează, aboleşte formele, spală păcatele, fiind, în acelaşi timp, purificatoare şi regeneratoare"[18].

---

[15] *Ibidem*, p. 132.
[16] *Ibidem*, p. 141.
[17] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 120.
[18] *Ibidem*, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Emersiunea personajului se va face cu ajutorul marinarilor chemați de Solange. Tabloul e tragic, vorbind despre incapacitatea personajului de a dobândi o altă identitate: „Emanuel gonise calul ca de obicei până departe pe plajă, prin locuri neumblate. Marea urcase în flux și inundase în bună parte întinderea nisipului. Solange îl sfătui să se întoarcă, dar el se îndârji să gonească mai departe, crezând că va găsi undeva o pantă pentru a se urca pe faleză.

– Te asigur că nu-i pe aici niciun urcuș. Cunosc locurile, îl imploră Solange. În curând nu ne vom mai putea întoarce. Toată plaja va fi inundată... Hai, Emanuel, ascultă-mă... Îl enerva faptul că ea avea dreptate și că nu se vedea nicăieri vreo pantă spre faleză. Ce cruntă și sublimă satisfacție ar fi avut ca să apară deodată urcușul și într-o minută să fii sus pe țărm. Într-un sfârșit, obosit, plictisit, întoarse trăsura. Era însă puțin cam târziu. Oceanul invadase o parte din plajă și acum trebuia să conducă cu prudență pe o margine îngustă de nisip și între șanțuri pline de apă. Pentru a scurta drumul, trecea cu trăsura de-a dreptul în mijlocul șuvoaielor. Solange îl privea îngrozită. Deodată ajunseră în fața unui canal mai larg, unde calul se opri brusc și nu vru să înainteze:

– E imposibil să treci pe aici, îi spuse Solange. Vezi doar bine ce adânc e... Ocolește!... Dă-mi mie hățurile! Emanuel în culmea furiei dete un bici calului și trăsura intră în apă. Câteva secunde calul trase din toate forțele, dar în mijlocul canalului roțile trăsurii intrară până la jumătate în nisipul umed și se împotmoliră. În zadar Emanuel trăgea disperat hățurile și lovea calul. Situația era extrem de gravă, trăsura rămase nemișcată, marea urca mereu, valurile erau la zece metri... Palidă de spaimă, Solange își scoase într-o clipă ciorapii și pantofii și alergă într-o goană nebună pe plajă căutând ajutor. Emanuel zăcea inert în trăsură, întins cu fața în sus, cu tâmplele zvâcninde, zdrobit de emoție, de iritare și de spaimă. Valurile îi fosneau în urechi ca o vijelie ce-i intrase în creieri... în timp ce parcă tot sângele dintr-însul și apa, și oceanul, și aerul ar fi început să fiarbă, să clocotească... Într-o minută Solange se întoarse cu câțiva marinari. Oamenii deschiseră trăsura, îl scoaseră cu tot cu cadrul pe care stătea întins și îl depuseră dincolo de canal pe nisip. Apoi deshămară calul și împingând voinicește scoaseră trăsura din apă. Porniră cu toții spre esplanadă. Era un cortegiu care îl ulcera pe Emanuel până în fundul sufletului. Așa întins cum stătea pe cadru, dus pe umeri de câțiva marinari vânjoși, abia scăpat dintr-un teribil accident, își reluase firul logic al iritației"[19].

Emanuel este prins în capcana propriului său eu, imersiunea în apă este un vis al dobândirii stării inițiale, imposibil de realizat. O altă iluzie pe care o va experimenta Emanuel, efect al nevoii unei alte identități este părăsirea sanatoriului.

Emanuel, la fel ca cei care vor părăsi acest sanatoriu, în viață – Ernest și Tonio, va simți dureros efectele spațiului în care au dorit să se claustreze. Influența sanatoriului lasă urme și asupra celor sănătoși, nu numai asupra celor bolnavi. Aproape că cei sănătoși devin mai bolnavi decât bolnavii adevărați.

[19] Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 142.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În acest sens, Solange va experimenta viața după Emanuel metamorfozându-se într-un bolnav autentic. Inima sa, după cum personajul însuși declară, se cicatrizează asemenea rănilor bolnavilor: „Mi-e sufletul înghețat, Emanuel... a înghețat ceva în mine... mi-e rece... mi-e rece aici înăuntru, și arătă cu mâna pieptul"[20].

Boala este personajul principal al operei. Solange se identifică cu pasărea moartă pe care o lasă în camera lui Emanuel. Din iubire, ca și din boală nu poți ieși vindecat. Doar moartea poate vindeca aceste răni: „Era într-adevăr dânsa, dar femeia de serviciu avusese dreptate să se îndoiască dacă e în toate mințile. Tot obrazul îi era murdărit de noroi și de apă, rochia îi atârna în zdrențe și părul despletit se umpluse de nisip. În ce gunoaie se tăvălise pentru a ajunge la aspectul acesta de cerșetoare nebună? Emanuel avu o strângere de inimă mai penibilă decât la primirea scrisorii. Și nu era numai atât. Abia când intră în odaie, el zări în mâinile ei obiectele hidoase pe care le aducea cu dânsa, culese desigur de pe vreun maidan părăsit, într-o mână ținea o gheată veche, ruptă și putredă, iar în cealaltă o pasăre moartă, cu gâtul în jos, fără pene, oribilă. Emanuel rămase îngrozit. Solange cu gura întredeschisă (i se scurgea în colțul buzelor un fir de salivă) rămase și ea împietrită cu privirile moi, teribil de cețoase și de șterse"[21].

Imaginea lui Solange este asemănătoare cu cea a Isei, din finalul romanului, un alt personaj captiv în fantezia de a fi vindecat. Viața este pentru Isa un joc de cărți. Fiecare partidă câștigată îi întărește iluzia că-și poate prelungi existența. Emanuel va realiza că libertatea lui Solange nu înseamnă libertatea sa. De aceea va dori să și iasă din această relație. Isa, spre deosebire de Emanuel, nu va înceta să creadă în fiecare element din real pe care-l consideră prelungitor al existenței sale șubrezite, fie că acesta este personajul straniu care-i propune vindecarea pe căi mistice, fie că este Celina cu care continuă cu frenezie jocul de cărți: „În fiecare zi joc cărți cu Celina, noi spunem că nu jucăm pe nimic, dar eu joc în gândul meu pe zile... pe zile de viață... Câte puncte câștig de la dânsa, atâtea zile capătă viața mea în plus... scăzute dintr-ale ei. înțelegi? Începu a râde înfrigurată cu tresăriri neliniștitoare, ca și cum nu și-ar mai fi stăpânit în întregime gesturile:

– Chiar azi-dimineață am mai câștigat de la ea 314 zile... Ce zici? Aproape un an... Ea bineînțeles că nu știe nimic... de aceea tot slăbește în timp ce eu arăt din ce în ce mai bine..."[22]. Existența Isei în sanatoriu se va sfârși odată cu propria existență.

Un moment extrem de important pentru Emanuel este cel al renunțării la ghips. Pentru personaj, acest eveniment echivalează cu renunțarea la experiența trăită cu Solange: „Cu Solange totul se petrecuse în mod net și definitiv; acum, parcă ghipsul mai rămânea pe el ca un ultim vestigiu al oribilei aventuri. „«O dată

[20] *Ibidem*, p. 144.
[21] *Ibidem*, p. 153.
[22] *Ibidem*, p. 160.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu el voi dezbrăca și toate amintirile mele despre dânsa», își spuse el"[23]. Din eros se iese tot prin eros. Întâmplarea pe care Emanuel o va trăi cu Katty confirmă nevoia stringentă a personajului de a scăpa de eul care i-a fost dat.

Finalul textului nu confirmă schimbarea de statut a personajului, ci, dimpotrivă, Emanuel pornește spre un viitor la fel de incert ca și existența sa de până acum.

BIBLIOGRAFIE

Surse primare

Blecher, Max. *Vizuina luminată*, București, Editura Art, 2009.
Blecher, Max. *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, Editura Art, 2009.
Blecher, Max. *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009.

Surse secundare

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, București, Ed. Humanitas, 1995.
Eminescu, Mihai, *Afară-i toamnă*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012.
Eminescu, Mihai, *Sunt ani la mijloc*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012.
Kierkegaard, Soren, *Boala de moarte*, București, Editura Humanitas, 2006.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, cap. *Hortensia Papadat-Bengescu*.

ABSTRACT

The present approach is based on the idea that, with Blecher, Eros is developed between two limits, evolving from pleasant sensations to resentments. The attitude the character has towards love is in fact a reaction to the disease he is consumed by.

Certainly, the ailment involuntarily dominates all the character's feelings and he cannot think or feel outside the limits imposed by the disease. The sanatorium functions as a drug that insinuates itself slowly and permanently onto the characters.

Once you enter this space there is something that prevents you from leaving it. The behaviour becomes automated, the reactions are predictable, the coordinates according to which life unfolds are Eros – Thanatos. The ailment is the common point for everyone. Each character lives a love story, each being destined to die in a certain way.

The novel speaks about the stories of those trying to escape this space without having regrets, an almost impossible fact.

Key-words: Blecher, sanatorium, Eros, Thanatos, literature.

[23] *Ibiæm*, p. 167.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PENTRU O RELECTURĂ A ROMANELOR IDEOLOGICE ELIADIENE

Ştefan Firică*

Proiectul literar care îl acaparează pe Mircea Eliade în cea mai mare măsură, în anii '30, este tripticul alcătuit din romanele *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* şi *Viaţă nouă*. Intitulat, în diferitele faze de laborator, *Victorii*, *Petru şi Pavel*, *Întoarcerea din rai* sau *Viaţă nouă*[1], ciclul e construit în jurul unei teme unitare, în măsura în care îşi propune să panorameze „tânăra generaţie" de intelectuali interbelici, aşa cum e văzută ea de autor. Din punct de vedere estetic, e o nouă experienţă pentru Eliade, care se vede încoronat de timpuriu ca maestru al prozei confesive autobiografice, după fulgerătorul succes de public şi de critică din 1933, cu *Maitreyi*; or, ambiţiosului prozator genul i se pare, acum, facil şi astfel apare dorinţa, de neînţeles pentru mulţi colegi de breaslă, de a lua distanţă şi de a scrie altfel de literatură. Momentul – primul punct de cotitură din sinuoasa carieră scriitoricească a lui Eliade – e înfăţişat în *Memorii*, iar motivaţiile din spatele lui par a fi, pe de o parte, teama de a nu deveni prematur captivul unei reţete şi, pe de alta, dorinţa cam juvenilă de a şoca, tipică autorului în tot deceniul 1930–1940: „*Întoarcerea din rai* i-a surprins atât pe unii prieteni, cât şi o bună parte din critică. După fervoarea şi transparenţa din *Maitreyi*, cartea aceasta de 400 de pagini [...] nu putea decât să deruteze cititorii. Într-un anumit sens, asta urmărisem şi eu. Nu puteam

* Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Litere; e-mail: stefir75@yahoo.com.

[1] Denumirile provizorii ale acestui proiect romanesc pot fi urmărite în interviurile luate „la cald", după publicarea romanelor, sau în confesiunile din memorialistica târzie a lui Eliade. Astfel, într-un interviu din 1934, autorul menţionează că, în răstimpul şederii în India, a lucrat la o primă versiune, intitulată *Victorii*, ale cărei dimensiuni ameninţau să excedeze cu mult dimensiunile unui singur volum: „L-am început în India, în vara anului 1930, şi l-am terminat în toamna aceasta. Fusese plănuit în două mari volume, intitulate *Victorii*. În timpul când îl scriam, mi-am dat seama că nu voi putea concentra tot materialul pe care îl aveam în şase sute de pagini (aşa cum fusese proiectat) şi m-am decis să dau anul acesta un prim volum de patru sute douăzeci de pagini dintr-o serie care va cuprinde, poate, încă două sau trei volume" (*Romanul românesc în interviuri* I, partea II: 887). Titlul *Petru şi Pavel* e menţionat, în loc de *Victorii*, în *Fragment autobiografic*, textul redactat în 1953 la solicitarea lui Virgil Ierunca: „În ultimul an al şederii în India începusem un mare roman, *Petru şi Pavel*, la care am renunţat mai târziu, dar ale cărui fragmente au fost folosite în *Întoarcerea din rai*" (Eliade 1991, II: 226). Preferinţa pentru titlul *Întoarcerea din rai* (pentru întreaga trilogie) poate fi dedusă din notiţele inserate (de autor sau de editor) la finalul volumelor din 1934 („Acest prim popas al *Întoarcerei din rai* a fost scris în 1931–1933" – Eliade 1934a: 420) şi 1935 („Aici se sfârşeşte al doilea episod din ciclul *Întoarcerea din rai*" – Eliade 1935: 272), dintr-o confesiune puţin mai târzie („Inutil să adaug că *Întoarcerea din rai* nu e un ciclu de romane cu teză" – *„Dosarul" Eliade*, 2000, IV, partea I: 227) sau din anumite referinţe oblice din *Memorii* (acolo unde autorul scrie că plănuia, în anii '30, să scrie „3–4 volume din ciclul *Întoarcerea din rai*" – Eliade 1991, I: 327). Tot în *Memorii*, dar mai târziu, este menţionat şi titlul *Viaţă nouă* pentru întreaga trilogie („ciclul *Viaţă nouă* – început cu *Întoarcerea din rai* şi continuat cu *Huliganii*" – Eliade 1991, II: 60).

RITL, nr. 1–4, p. 317–346, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

accepta cu inima uşoară gloriola de «tânăr scriitor de succes». *Maitreyi* nu reprezenta decât un aspect dintr-o operă literară pe care o începusem cu *Romanul adolescentului miop* şi pe care o vedeam desfăşurându-se pe mai multe planuri. Consideram *Întoarcerea din rai* primul meu roman cu adevărat epic" (Eliade 1991 I: 309).

Schimbarea de paradigmă literară – trecerea de la romanul autenticist la persoana I la un roman-frescă la persoana a III-a – atrage şi o aducere la zi a arsenalului de procedee narative, pe care critica o salută încă de la început. Se vorbeşte despre alternarea punctelor de vedere ale personajelor, despre întretăierea monologurilor interioare şi utilizarea fluxului de conştiinţă (nenumit ca atare, încă), mai amplu ilustrat de autor, e drept, într-un roman publicat în acelaşi an 1934 şi repudiat ulterior, *Lumina ce se stinge*. Pe lângă modelele invocate până acum (Giovanni Papini, André Gide, Marcel Proust), apar altele noi (John Dos Passos, Aldous Huxley, James Joyce, André Malraux). Diferitele generaţii de comentatori – de la E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Perpessicius, G. Călinescu şi până la Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Octav Şuluţiu, Dan Petraşincu, Constantin Noica, Ion I. Cantacuzino, Pericle Martinescu – trasează toată harta influenţelor posibile (vezi Lovinescu 1937: 298, Călinescu 1988: 396, *„Dosarul" Eliade*, 2000, III: 35–40, *„Dosarul" Eliade*, 2000, IV: 73–139, 200–238). Semnificativ pentru conştiinţa estetică a autorului, exersată în atâtea eseuri programatice, unele culese ulterior în volumele *Oceanografie* (1934) şi *Fragmentarium* (1938), Eliade însuşi precizează deja, într-unul dintre interviurile luate după apariţia romanelor, că sursa primară de la care îşi revendică tehnica ar fi Dos Passos[2]. Ceea

[2] Ideea e formulată explicit într-un interviu din „Rampa", în 1936: „Nu e adevărat că sunt influenţat de Huxley, deoarece el însuşi e «influenţat» de altcineva: de John Dos Passos, scriitorul american. Numai acesta a înfăptuit o revoluţie în epica contemporană [...]" (Eliade 2000: 127). Dar preocuparea pentru tehnică apare încă dintr-un interviu din septembrie 1933, când primul volum al ciclului era încă în lucru şi autorul îşi fixase deja necesitatea sincronizării cu direcţiile literare extrem contemporane. După ce notează că *Jean-Christophe* de Romain Rolland ar fi „dezolant ca tehnică", Eliade promite: „Romanul meu va fi, aşadar, contimporan cu romanul occidental, care a ajuns mai mult decât copia fidelă a vieţii, a ajuns la crearea ei pe un plan paralel: în artă". Printre numele menţionate se numără Baring, Huxley şi Gide (*Romanul românesc în interviuri*, I, partea II: 885). Arta narativă a lui Dos Passos e elogiată în eseul *Despre oameni şi roman* din *Oceanografie*, unde Eliade remarcă faptul că eroii romancierului american reuşesc „să trăiască singuri, fără psihologie, adică fără intervenţia autorului în explicaţia şi justificarea lor sau a acţiunii lor", fără „eforturi[le] de analiză şi construcţie" la care se înhamă prozatorii europeni. Romanul care ilustrează teoria lui Eliade este *Manhattan Transfer*. Tehnica lui Dos Passos, caracterizată prin maximă economie de mijloace, i se pare lui Eliade salutară pentru un scriitor care încearcă să pună în mişcare zeci de personaje „vii", nefixate prin etichete tipologice, pe un spaţiu romanesc relativ restrâns (Eliade 1934b: 104–108). De remarcat că tehnica modernă a monologului interior, necomentat auctorial, atât de lăudată la tinereţe, e repudiată energic la maturitate, aşa cum se vede dintr-o pagină de jurnal din 1952, scrisă într-o perioadă când recitea *Zgomotul şi furia* de Faulkner: „Tehnica datează: 1930, influenţele James Joyce, John Dos Passos. La ce bun acel lung, absurd, neinteresant monolog interior al unui neurastenic în pragul sinuciderii? Pretenţioasa facilitate a monologului interior, care îţi dă o falsă impresie de autenticitate. Cunosc prea bine atracţiile, cursele, fraudele monologului şi ale filmului mental, le-am utilizat în *Lumina ce se stinge* (tot prin anii 1930...) etc." (5 ianuarie 1952, în Eliade 1993, I: 210). Acum, în anii '50, Eliade pledează pentru naraţiunea care evadează din cadrele strâmte ale realismului, fie şi psihologic – pe scurt, pentru proza fantastică cu substrat mitic: e vremea celui din urmă punct de cotitură semnificativ din traseul literar al lui Mircea Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce se poate observa, însă, este că poetica implicită a tripticului romanesc se modifică sensibil de la un volum la altul. Extrem de receptiv la sugestiile venite din mediul literar autohton, autorul pare să își ajusteze din mers strategiile, cu rezultate curioase asupra întregului. E interesant modul în care se angajează, în timp, un dialog între autor și receptori (critici), având ca efect negocierea permanentă a unei formule romanești care se stabilește numai provizoriu, ca o *work in progress*. Fiecare dintre cele trei episoade ale trilogiei are un profil narativ aparte, din ce în ce mai îndepărtat față de promisiunea inițială a unei structuri experimentale, în ton cu ultimele inovații din proza mondială.

Să ne amintim una dintre cele mai comune observații făcute la adresa primului volum al seriei, *Întoarcerea din rai*: că eroii ar trăi exclusiv livresc, prin idei (împrumutate și ele), manifestând simptomele unui îngrijorător și dăunător, estetic, deficit de „viață". Alegem cronica lui Dan Petrașincu, pentru felul în care se conjugă aici aprecierea subtilă a modernității de formulă narativă cu reproșul, tipic realist în fond, al insuficientului suflu epic: „Autorul a voit să realizeze romanul unei generații de tineri care, asemenea celora din lumea lui Malraux, își trăiesc viața sub semnul morții și al dezaxării totale de sub valorile Spiritului. Nu știu dacă tineri de soiul acestora există aici și dacă nu e prematur să creezi literatură pe o idee. Se vede însă, prin indiscreția de insuficient creator al epicului, că însuși autorul își dă seama că generația «dezrădăcinaților» își trăiește tragedia numai intelectualicește, numai livresc. Eroii [...] nu fac decât să gândească tot timpul (sunt niște «posedați de idei», cum scrie în carte); ideile sunt propulsoarele acțiunilor în loc să fie invers" (*„Dosarul" Eliade*, 2000, IV, partea I: 74–75). Mai ales ultima frază merită reținută și, minus evidenta sa conotație peiorativă, ea vestește interpretarea contemporană a romanului ca mostră de literatură existențialistă interbelică românească. Termenul „existențialism" a fost folosit într-un sens mai vag (referitor la proza generațională, scrisă printre alții și de Mihail Sebastian, M. Blecher, Constantin Fântâneru, Octav Șuluțiu, Petru Manoliu) de Mihai Zamfir (2006: 200–201) și cu o adresă mai precisă, la trilogia eliadiană, de Eugen Simion[3]. Fără a căuta lapidaritatea limpede a unei expresii teoretice, Simion definește empiric romanul existențialist românesc ca „roman de idei și roman în care personajele se definesc nu numai prin evoluția psihologică și dramele lor sentimentale, ci, înainte de orice, prin vocația lor pentru idei", remarcând pe drept cuvânt că, pentru prima oară în istoria noastră literară, viața interioară poate fi măsurată și altfel decât prin complicații sufletești, anume „prin aptitudinea de a avea idei și de a trăi prin idei" (Simion 2011: 15). Roman existențialist, roman ideologic – iată un binom esențial pentru înțelegerea acestei zone a prozei lui Eliade, pentru lămurirea căreia o revizitare a contribuțiilor teoretice din ultimele decenii ar putea fi de folos.

[3] Criticul reia discuția despre relația dintre gândirea lui Eliade și existențialism și în volumul *Fragmente critice* IV. *Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, unde îi dedică un întreg capitol, *Eliade și existențialismul românesc*. În aceeași direcție se situează recentul volum al lui Paul Cernat *Existențialismul românesc interbelic*, de asemenea pledând pentru integrarea producțiilor ficționale, nonficționale sau eseistice ale „tinerei generații" (*y compris* Eliade) în curentul european.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Roman à thèse, roman ideologic. Existenţialism şi identitate

Până la studiul Susanei Rubin Suleiman din 1983, romanul ideologic fusese dezavuat ca formă literară, sau chiar paraliterară, coruptă cel puţin estetic, prin degradarea unei structuri retorice consacrate, dacă nu şi politic, prin punerea ei în slujba unor ţeluri propagandistice de multe ori îndoielnice. Aşadar, tendinţa criticii de a îl subevalua are o istorie nu doar românească, dar şi europeană şi americană, mai ales în contextul modernismului de secol XX, care pune accentul pe dimensiunea autotelică a artei. De-abia după *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre* capătă el demnitatea unui gen literar de sine stătător, cu nişte reguli generative sintetizate, pentru prima oară, într-o formulă brevilocventă: "a *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine" (Suleiman 1993: 7). De la început, se cuvine să remarcăm opţiunea autoarei pentru titulatura *roman à thèse.* Niciun mister, în primă instanţă: Suleiman, profesor de civilizaţie franceză la Universitatea Harvard, îşi susţine teoria prin exemple culese exclusiv din literatura corespunzătoare domeniului ei de competenţă. Totuşi, eticheta poate surprinde prin desuetudine, ea căzând în dizgraţie în toate mediile literare încă de la începutul secolului XX, când înseşi cercurile marxiste o respingeau ca desemnând un fenomen de la marginea artei, iar Paul Bourget (autor, în aceeaşi vreme, al unor romane cât se poate de dogmatice, precum *L'Étape*, *Un divorce*, *Le Démon de midi*) nega vexat că ar scrie *romans à thèse*, caracterizându-şi în schimb creaţiile ca *romans d'idées*, *romans d'analyse* sau *romans sociaux* (*ibidem*: 3). (Apoi, discreditul termenului depăşise deja graniţele Franţei: nu făcea şi Dobrogeanu-Gherea, la 1887, distincţia între conceptele surori „tendenţionism" şi „tezism", cuprins de grija de a nu fi bănuit că l-ar promova pe cel din urmă?) Sintagma *roman à thèse*, deja uzată moral pe la 1900, este în ton cu definiţia furnizată de Suleiman: care se referă la o poetică realistă încă în funcţiune în anii interbelici, dar elaborată în secolul al XIX-lea, bazată pe principiile rodate şi erodate ale verosimilităţii. Sunt excluse, explicit, maniere literare care ies din schema realistă, precum alegoria politică şi religioasă (*Pilgrim's Progress*, *L'Île des Pingouins*, *Animal Farm*) sau povestirea filosofică de şcoală iluministă, în genul lui Diderot şi Voltaire (*ibidem*: 11). Romanele selectate spre ilustrare, deşi de secol al XX-lea, sunt debitoare demodatului naturalism, în majoritatea lor (Paul Bourget, Paul Nizan, Maurice Barrès); iar cele care introduc tehnici narative noi (Malraux, Sartre) sunt tratate ca diversiuni de la caseta ideală a modelului (*ibidem*: 133, 141, 195, 251). În marea familie a realismului, *le roman à thèse* se distinge prin coprezenţa a trei criterii specifice: instituirea unui sistem dualist (sau maniheist) de valori; legătura intertextuală, vitală pentru claritatea mesajului, cu un corpus doctrinar; adresarea directă, prin diferite strategeme, către cititor (*ibidem*: 56). În rest, elementele genului proxim (realist) sunt pretutindeni recognoscibile. Autoarea insistă asupra existenţei unui narator omniscient „autoritar", deţinător al „vocii adevărului", care să valideze sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

invalideze poziţiile fiecărui personaj în parte (*ibidem*: 71), sau aminteşte alte procedee retorice de control al interpretării, prin care lectura e canalizată în sensul dorit, univoc şi neambiguu. În ceea ce îl priveşte, eroul urmează un dublu *bildungs* (*ibidem*: 65), de la ignoranţă la cunoaştere şi de la pasivitate la acţiune, iar traiectoria lui trebuie să devină exemplară şi pentru cititor, romanul având, la fel de puternic marcate, o funcţie ilocutorie (de mărturisire de credinţă a autorului) şi una perlocutorie (de provocare a unei reacţii proactive din partea receptorului) – *ibidem*: 25–27. Se înţelege că, dincolo de spectacolul gratuit al universului romanesc, trebuie să transpară un scenariu pedagogic suficient de ostentativ articulat ca să transmită eficient, fără înfloriturile inutile, un anumit sistem de idei. *Le roman à thèse* ar avea, în versiunea lui Suleiman, o armătură dublă, realistă şi didacticistă. Purtător al unei structuri hibride şi al unei finalităţi duale, estetice şi politice, el ar înflori în epocile percepute de populaţie ca „perioade de criză", când se ascut conflictele social-ideologice, iar un factor favorizant ar fi implicarea ferventă a scriitorilor în polemicile „cetăţii". Aşa explică autoarea faptul că, în Franţa, epoca de maximă detentă a genului a debutat cu Afacerea Dreyfus (sau, mai exact, cu scrisoarea deschisă „J'accuse" publicată de Zola în cotidianul „L'Aurore", în 1898) şi s-a încheiat în preajma izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial (*ibidem*: 16–17). Polarizarea, dacă nu antagonizarea socială în tabere ideologice precipită producerea unor opere ficţionale care să exprime anumite luări de poziţie tranşante, de o parte sau de alta a baricadelor reale sau imaginare.

Câte dintre aceste caracteristici se recunosc în romanele ideologice scrise de Mircea Eliade în anii '30? „Criza" de identitate europeană e resimţită şi în România după Primul Război Mondial şi, pe urmele bestsellerului *Declinul Occidentului* (1918–1923) de Oswald Spengler, o seamă de literatori vor discuta şi la noi la nesfârşit, pro şi contra, despre presupusul faliment al valorilor post-umaniste şi postiluministe; printre autorii acestor ieremiade antimoderne, chiar în primele rânduri, reprezentanţi ai „tinerei generaţii". Eliade însuşi le dă tonul, publicând în 1927 un foileton în douăsprezece episoade care e citit ca un manifest programatic, „Itinerariu spiritual". Elitele se angajează cu o anumită îndârjire în dezbaterile vremii şi e suficient să amintim temele abordate de grupul *Criterion* în simpozioanele lor într-un singur an de funcţionare, 1932–1933 (Gandhi, Lenin, Mussolini, Chaplin, Proust, Gide, Freud, Bergson, Picasso, Stravinski, America *vs.* Europa *vs.* Asia – Eliade 1991, I: 247), uneori în faţa unor săli gemând de lume şi mocnind de conflicte, pentru a avea imaginea divizărilor ideologice tot mai marcate şi în ţara noastră. Premisele istorice ale dezvoltării romanului cu teză, conform teoriei lui Suleiman, erau întrunite în România interbelică[4]. (Sentimentul unei

[4] „Romanul cu teză" propriu-zis românesc are, totuşi, state mult mai vechi, el debutând practic odată cu procesul modernizării social-politice a ţării, dublat de dezvoltarea civilizaţiei urbane în detrimentul celei patriarhal-rurale. Tezismul este, astfel, evident în *Ciocoii vechi şi noi* (1863) de Nicolae Filimon sau în *Ciclul Comăneştenilor* (în special în *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiul*) de Duiliu Zamfirescu şi va fi cultivat în programele sămănătoriste şi poporaniste din primele decenii ale secolului al XX-lea (lăsând urme în proza de început a lui Mihail Sadoveanu, la Cezar Petrescu sau în romanul *Arhanghelii* de Ion Agârbiceanu, dar şi la numeroşi alţi scriitori astăzi uitaţi). Totuşi, proble-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„crize spirituale" nu e fără legătură cu criza economică, reală, din 1929–1933, ducând la unele atitudini prăpăstioase în rândul „tinerei generaţii". Marota unui colaps civilizaţional iminent e oglindită şi în trilogia lui Eliade, unde unul dintre personaje îşi întreabă exasperat un prieten, în cursul unei conversaţii: „Tu nu-ţi dai seama că ne aşteaptă o sombrare, un cataclism [...]?" – Eliade 2010: 255.) De asemenea, relaţia de dependenţă faţă de un intertext neliterar care să furnizeze baza ideologică a romanului este evidentă: personajele articulează fraze, parafraze şi ticuri din discursurile reale ale „tinerei generaţii", ale lui Eliade însuşi, ale lui Nae Ionescu. Însă, dincolo de aceste circumstanţe extratextuale şi social-politice, interesează în ce măsură pachetul de trăsături structurale literare propus în definiţia Susanei Rubin Suleiman se potriveşte pentru romanul ideologic scris de Eliade în perioada interbelică. Scriitorul român rămâne în paradigma verosimilităţii, îndepărtându-se totuşi de naturalismul omniscient în favoarea unei versiuni actualizate, la ora respectivă, a realismului psihologic. Chiar dacă *Huliganii* se întoarce la o formulă mai tradiţională, Eliade nu foloseşte nicăieri o voce auctorială care să valideze sau amendeze, discreţionar, părerile emise de eroi cu diferite ocazii. „Adevărurile" ideologice agreate de autor nu sunt nicăieri scrise cu majuscule, aşa cum voia Suleiman[5]. Dacă există câteva personaje care beneficiază de un capital superior de simpatie (David Dragu, Pavel şi Petru Anicet), ele însele ilustrează, de la un punct încolo, tendinţe ideologice divergente, ceea ce confirmă intenţia autorului de a-şi păstra echidistanţa faţă de eroii săi şi de a îi lăsa să îşi dezvolte, în voie, propriile concepţii filosofice sau politice. Nu se poate vorbi, la Eliade, despre monologism, sau despre orientarea lecturii într-un sens unic, ci, dimpotrivă, despre o programatică dispersie a vocilor, proliferând oarecum necontrolat în spaţiul romanesc şi contrazicându-se zgomotos, cu mai multe prilejuri. Comentatorul care a acuzat că în spatele peroraţiilor belicoase ale lui Eleazar s-ar ascunde convingerile iraţionalist-fasciste ale autorului se înşela, nerealizând că niciodată acesta nu îşi declară sau nu îşi trădează vreo afinitate cu personajul lui[6]. Romanul e plin de

matica acestor scrieri rămâne primordial social-naţională. Un roman cu o coloratură mai apăsat ideologic-politică nu va apărea până în perioada interbelică: *Calea Victoriei* (1930) de Cezar Petrescu (numai parţial), *Fecior de slugă* (1932) şi *Pentru un petec de negreaţă* (1934) de N. D. Cocea, seria *În preajma revoluţiei* de C. Stere (1932–1936), *Întoarcerea din rai* (1934) şi *Huliganii* (1935) de Mircea Eliade, *De două mii de ani* (1935) de Mihail Sebastian, *Gorila* (1938) de Liviu Rebreanu, *Sectarii* (1938) de Ion Agârbiceanu sau *Aşteptând ceasul de apoi* (început în timpul celui de-al Doilea Război Mondial şi publicat mult mai târziu, postum) de Dinu Pillat. Diferenţele, considerabile, de formulă estetică dintre aceste producţii pun sub semnul întrebării oportunitatea folosirii aceleiaşi titulaturi, *roman à thèse*, în toate cazurile: proza interbelică, mai „deschisă", poate fi ideologică fără a fi tezistă.

[5] "In a *roman à thèse*, the «correct» interpretation of the story told is inscribed in capital letters, in such a way that there can be no mistaking it" (Suleiman 1993: 10).

[6] Observaţia a fost formulată de Belu Silber (alias Andrei Şerbulescu), într-un articol polemic, cu un pronunţat caracter „de stânga", la adresa orientării ideologice a lui Mircea Eliade, considerate deja, la 1935, fasciste şi xenofobe (*Aşadar, susţin că d. Mircea Eliade este un fascist care se ignoră şi un xenofob cu prejudecăţi filosemite* – [s.a.], Silber 1935: 5). În acelaşi articol, Silber afirmă că opinia personajului din *Întoarcerea din rai* despre greva de la Atelierele Griviţa sau despre Revoluţia Rusă din 1917 ar reprezenta „*părerea lui Mircea Eliade* pusă în gura lui Eleazar" ([s.a.], *ibidem*: 6). Or, Eliade păstrează programatic distanţa dintre convingerile personajelor şi convingerile proprii, aşa cum

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

glasuri de „predicatori", „oratori", „învățători", uneori suprapuse până la o larmă greu de suportat, dar niciuna dintre ele nu e susținută din *off* de o instanță care să îi garanteze „corectitudinea". Așadar, dimensiunea realistă apare, însă văduvită de marca specifică a naratorului omniscient cu funcție interpretativă, iar dimensiunea didacticistă e redusă la minim. Trilogia lui Eliade ilustrează o vârstă mai recentă a romanului ideologic decât cea despre care vorbește Susan Rubin Suleiman.

Teoria romanului ideologic câștigă suplețe prin contribuția lui Steven Ungar, care abandonează reductiva titulatură *roman à thèse* și optează pentru o definiție mult mai laxă, care ia în considerare contribuțiile inovatoare, pentru construcția modernă a genului literar, ale lui André Gide, André Malraux, Albert Camus sau Jean-Paul Sartre, cel din romanul *Greața* (1938) dar și din studiul esențial *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Nu sunt uitați nici alți scriitori interbelici (Paul Nizan, François Mauriac, Georges Bernanos, Pierre Drieu la Rochelle) sau postbelici (de la Maurice Blanchot, cel din *L'Arrêt de mort*, și până la „noul roman" de tip Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor), care au acroșat chestiunea avută în vedere de autor, și anume conexiunea dintre angajare, existențialism și ideologie. Despre angajare se poate vorbi încă de la Gide (autorul eseurilor din volumul *Littérature engagée* – 1938, înainte ca Sartre să pretindă scriitorului să atace problemele morale, sociale și politice ale vremii sale), iar Sartre face legătura dintre identitatea personală și cea colectivă prin noțiunea de „criză", punct de inflexiune în care i se revelează instabilitatea ontologică a unui mod de existență (aici, autorul lasă de înțeles că o contribuție decisivă a avut-o experiența internării în lagărele germane, din 1940–1941) – Ungar, în Unwin 1997: 146–149. *Condiția umană* (1933) de Malraux servește drept suport demonstrației că un roman ideologic poate depăși maxima transmiterii univoce a unei „teze" politice dominante, alegând să livreze un mesaj compozit, bruiat și cu atât mai neliniștitor (*ibidem*: 154): iată o premisă, centrală la Suleiman, aici abandonată. Unitatea neverosimilă de viziune s-ar rupe prin apelul la tehnica narațiunii discontinue, obținute prin alternarea punctelor de vedere, asemănătoare cu montajul cinematografic (*ibidem*: 153–154). În fine, după ce analizează mai multe romane existențialiste interbelice și pozițiile filosofice din spatele lor, cercetătorul american ajunge să trateze romanul ideologic ca pe o reprezentare ficțională a identității și a angajamentului față de o anumită cauză (*ibidem*: 155). Cel puțin două sunt câștigurile din studiul lui Ungar care merită reținute: pe de o parte, romanul ideologic se emancipează de obligativitatea veche de a reda în mod „dogmatic" o „teză" unică, pe de alta, el este inseparabil de problematica identității (personale și colective), formulabilă în termenii existențialiști de alegere, decizie și libertate. Or, această ultimă chestiune, a convergenței

se vede și dintr-un interviu publicat cu câteva zile înaintea apariției romanului *Întoarcerea din rai*: „Eu nu trag nicio concluzie, nu prezic nimic, nu îndemn la nimic: eroii mei se luptă însă pentru o concluzie, pentru un sens al existenței și eroii mei își strigă, dincolo de carte, îndemnurile pe care le-au ghicit cu experiența și cu tinerețea lor" (Eliade, în *Romanul românesc în interviuri* 1986, II partea I: 888). Pentru mai multe date despre polemica lui Silber, pe atunci colaborator la revista stângistă „Șantier", cu Eliade, ca „profet" al „tinerei generații", vezi Gligor 2007: 112–113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dintre angajarea politică şi căutarea identitară, e şi una dintre preocupările de tinereţe ale lui Eliade, reflectate în romanele sale „existenţialiste".

Pornind de la Suleiman şi Ungar, Angela Kershaw discută despre reprezentările corporalităţii ca mod de construcţie sau deconstrucţie a identităţii în romanul politic / ideologic / cu teză (autoarea foloseşte denominaţiile interşanjabil, cu referire la aproximativ aceeaşi zonă literară pe care au explorat-o şi ceilalţi cercetători). Situaţia de pericol fizic, motiv recurent în proza politică, reclamând calităţi asociate în mod convenţional cu masculinitatea (curaj, nesăbuinţă, forţă, rezistenţă etc.), e de la sine înţeleasă predilecţia genului pentru personajele bărbaţi. Reprezentarea corporalităţii virile oscilează între trupul glorificat al eroului arhetipal, încleştat în lupta cu puterea întunericului, oricare ar fi aceasta (comunism, fascism), şi trupul mutilat al învinsului. Kershaw propune o lectură psihanalitică cu ajutorul vocabularului lacanian, distanţa dintre cele două imagini măsurându-se prin opoziţia dintre promisiunea falusului şi angoasa castrării[7], sau dintre o identitate unitară, totalizată şi împlinită şi alta dezmembrată, rănită sau vidată de sens. Primul Război Mondial, prin răspândirea fără precedent a fenomenelor de stres post-traumatic (*shell-shock*) în rândurile foştilor combatanţi, reprezintă un moment climactic al crizei masculinităţii[8]. La exemplele propuse în text (luate din *Condiţia umană* şi din *Gilles* de Drieu la Rochelle) am putea adăuga şi unul cules din *Întoarcerea din rai*: portretul lui Ioan Bucur Dragu, maior în retragere. Întors de pe front cu gradul de ofiţer, decorat la Mărăşeşti, personajul mai are încă reveria identificării cu eroul arhetipal (îşi recită mental, din când în când, nişte titluri de gazetă care i-ar fi lăudat isprăvile de odinioară: „Eroul de la cota 307. Fabuloasa aventură a căpitanului Dragu. Singur, cu două mitraliere, apără un punct strategic deasupra râpei X. Eroul" – Eliade 2010: 61), dar face o pareză facială şi e ameninţat cu amputarea picioarelor, în urma unei embolii, moment din care acceptă cu umilinţă condiţia degradantă de infirm, dintr-o spastică frică de moarte, necunoscută până atunci („Mi-e frică!... Nu vrleau să mor!... Nu vrleau!... Nu, nu... Nu! – *ibidem*: 247). Când halucinează, retrăieşte scene de groază de pe front, de exemplu ţiuitul sirenei de la Atelierele Griviţa evocându-i şuieratul obuzelor din tinereţe: „Aude şuierul prelungit şi închide ochii, plecând capul, încercând să intre mai mult sub cuvertură. N-a explodat; a căzut prea departe, s-a îngropat în noroi şi a rămas acolo. Dar şuierul se aude din nou, venind din faţă. Foc de baraj" – (*ibidem*: 211). Fiul său, David Dragu, la început pune pe seama aiurării aceste izbucniri isterice şi pentru o clipă se gândeşte să îi ofere fostului erou soluţia „bărbătească" a

[7] Corpul eroului reprezintă „identificarea penisului cu falusul" (Kershaw 2002: 51, 58), în vreme ce corpul mutilat înseamnă „ameninţarea castrării" (*ibidem*: 53, 57). Iată cele două identificări extreme, posibile prin experienţa războiului, formulate în alţi termeni: "Participation in dangerous situations of combat not only offers the possibility of a positive construction of masculinity, but also threatens the male subject with unmasculine neurosis" (*ibidem*: 53–54).

[8] Pentru a ajunge la această concluzie, autoarea recurge la analizele din volumele *Behind the Lines: Gender and The Two World Wars* (Randolph Higonnet *et al.*: 1987) şi *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War* (Bourke 1996, 155–170).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eutanasierii („Decât să se chinuie, tăindu-i-se amândouă picioarele, decât să sufere o viață întreagă paralizat, mai bine... El poate vrea asta, vrea să moară întreg, valid. Aiurează acum, de aceea îi e teamă de moarte. Lucid și sănătos, nu ar accepta în niciun caz să i se taie picioarele. Să pot face ceva pentru el, să-l pot ajuta bărbățește, prietenește... [...] Un bob de stricnină sau o seringă, ascunsă acolo, printre pansamente și șervete. Să-i pot spune: Tată, ai aici tot ce-ți trebuie..." – *ibidem*: 252). David percepe integritatea corporală, chiar și în moarte, ca pe un simbol al masculinității, socotind, din contră, trupul mutilat ca pe o marcă a emasculării, a „compromisului" consimțit pentru a rămâne în viață. Fiul realizează că dorința disperată a tatălui de a trăi cu orice preț e reală numai după o severă criză interioară, în urma căreia se vede nevoit să își revizuiască și să își redimensioneze *imago*-ul patern și, odată cu el, propria identitate de gen. Relația dintre corporalitate, masculinitate și identitate ar merita regândită nu numai în cazul personajului ficțional din *Întoarcerea din rai*, dar chiar și în cazul lui Eliade însuși, de asemenea fiu de veteran și autor al unor eseuri de preamărire a „bărbăției", dintre care „Apologia virilității" sau „Virilitate și asceză" sunt numai cele mai sonore.

Părăsind clișeele critice aplicabile romanului realist („creația de personaje", „impresia de viață", „vigoarea epică") și folosind unele dintre filtrele interpretative puse la dispoziție de Susan Rubin Suleiman, Steven Ungar sau Angela Kershaw, vom găsi în trilogia lui Eliade cea mai onorabilă tentativă românească de sincronizare cu romanul politic existențialist european din anii 1930–1940.

BIBLIOGRAFIE

„Dosarul" Eliade, 2000 = *„Dosarele" Mircea Eliade* (1998–2000), vol. I–IV. Cuvânt-înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche.

Bourke 1996 = Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, London, Reaktion Books.

Călinescu 1988 = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva.

Eliade 1934a = Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, București, Editura „Națională Ciornei".

Eliade 1934b = Mircea Eliade, *Oceanografie*, cu un desen inedit de Marcel Iancu, București: Editura Cultura Poporului.

Eliade 1935 = Mircea Eliade, *Huliganii*, București, Editura „Națională Ciornei".

Eliade 1991 = Mircea Eliade, *Memorii*, vol. I–II, București: Editura Humanitas.

Eliade 1993 = Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I–II, ediție îngrijită și indice de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas.

Eliade 2000 = Mircea Eliade, *Aristocrația solilocvială a dialogului. Interviuri și mărturisiri*, Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Editura Jurnalul Literar.

Eliade 2010 = Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, prefață de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Litera.

Gligor 2007 = Mihaela Gligor, *Mircea Eliade. Anii tulburi. 1932–1938*, Prefață de Liviu Antonesei, București, EuroPress Group.

Higonnet *et al.* 1987 = Randolph Higonnet, Margaret *et al.* (ed. by), *Behind the Lines: Gender and The Two World Wars*, New Haven and London: Yale University Press.

Kershaw 2002 = Angela Kershaw, "The Body of the Hero in French Political Fiction of the 1930s", *Nottingham French Studies*, Vol. 41, No. 2, Autumn 2002, p. 47–60.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lovinescu 1937: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1930–1937)*, Bucureşti: Editura Librăriei Socec & Co.

Romanul românesc în interviuri, 1985/1986 = *Romanul românesc în interviuri*. Antologie, sinteze bibliografice şi indice de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Bucureşti, Editura Minerva.

Silber 1935 = Andrei Şerbulescu (Belu Silber), *Feciorii lui Nae. Profetul şi subprofetul*, în „Şantier", nr. 1, 1 ianuarie 1935, p. 5–6.

Simion 2000 = Eugen Simion, *Fragmente critice IV. Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

Simion 2011 = Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic Gold.

Suleiman 1993 = Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Unwin 1997 = Steven Ungar, *Existentialism, Engagement, Ideology*, în Timothy Unwin (ed.), *The Cambridge Companion to the French Novel. From 1800 to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 145–160.

Zamfir 2006 = Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

ABSTRACT

Undoubtedly, the boldest literary project of Mircea Eliade's youth is the trilogy comprised of *Întoarcerea din rai* (1934 – "Return from Heaven"), *Huliganii* (1935 – "The Hooligans") *Viaţă nouă* ("New Life"). Caught up in many other projects, whether scientific, cultural, or political, the author finished and published only the first and the second volumes of the series, while the third one is only partially known, from the fragments published posthumously, as well as from the author's notes in *Jurnalul portughez* ("The Portuguese Diary") or in *Memorii* ("Memoirs"). This article advocates for reading the three novels as instantiations of the ideological / political fiction (or roman à thèse), as conceptualized in the American and European theories of the last decades. We will meet a literature questionable from the ideological viewpoint, but surely in pace with the new narrative moulds developed worldwide, in the 1930s–1940s. Though rarely recognized as such, Eliade is the first Romanian author of modern ideological fiction, akin to the various versions of Existentialism which were, then, just taking off in Europe.

Key-words: ideological novel, existentialism, identity, body, hero.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IPOSTAZELE IMAGINARULUI ÎN DISCURSUL NARATIV AL LUI MIRCEA ELIADE

Mirela Grăniceru*

Lucrarea de față își propune descoperirea unor ipostaze ale imaginarului în proza lui Mircea Eliade. Pe de altă parte, lucrarea vizează și o cunoaștere a conceptelor formulate de Mircea Eliade. Mi-am propus ca, prin această lucrare, să analizez și să dezbat unele predominante tematice pe care le-am găsit esențiale în proza fantastică a lui Mircea Eliade.

Lucrarea are la bază o bogată bibliografie de specialitate consacrată acestei probleme, pe care am dorit să o facem cunoscută. Am valorificat totodată idei proprii pe care am încercat să le aplic pe operele scriitorului menționat anterior. Unele dintre informațiile din acest studiu se regăsesc în enciclopedii de filosofie și în cărți de teologie.

Studiul de față analizează textele narative din punct de vedere hermeneutic, deoarece am urmărit cu precădere interpretarea simbolurilor și a imaginilor sacre, neabandonând miturile și hierofaniile, adică modalitățile de manifestare a sacrului. Notele de subsol explicative au ca scop înțelegerea cărților citate, precum și a diferitelor concepte. Această lucrare conține și explicații privitoare la diverse concepte filosofice și literare.

Am ales această temă de cercetare din pasiune pentru proza lui Mircea Eliade și din interes, respectiv curiozitate, pentru a afla mult mai multe concepte și tehnici narative specifice prozei lui Mircea Eliade.

În ceea ce privește metoda de lucru, menționez faptul că am utilizat metoda descriptivă, prin intermediul căreia am abordat conceptul de imaginar specific discursului narativ al lui Mircea Eliade. Cercetarea pe care am realizat-o este cantitativă, deoarece predomină descrierea, sesizarea și prezentarea sistematică a unui fenomen. Prin această cercetare, se inventariază formele de manifestare ale comportamentului uman, în această situație vorbim despre un comportament mitic. Această metodă este aplicabilă temei noastre de cercetare, ajutându-ne să alcătuim o grilă proprie de analiză, cu tehnici și instrumente de lucru adecvate punctual demersului nostru[1]. Metoda descriptivă ne ajută să ne raportăm critic și creator la alte metode, cu reluarea contribuțiilor proprii, facilitate de materialul de lucru, de ipoteze și de interpretările propuse.

---

* Universitatea „Ovidius" din Constanța; e-mail: graniceru.mirela@yahoo.com.

[1] Roxana-Magdalena Bârlea, *Tehnici de cercetare în științele comunicării*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, p. 118.

RITL, nr. 1–4, p. 347–363, București, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu ajutorul instrumentelor puse la dispoziție de această metodă de lucru, am alcătuit un corpus de texte.

Mircea Eliade este spiritul românesc care a surprins în scrierile sale cele mai importante sentimente și etape ale vieții umane. Pledând pentru o literatură a autenticității, pentru anticalofilism, impune o nouă viziune a romanului românesc, abordând o problematică de tip existențialist cu informații din domeniile cele mai diverse ale științei și vieții. Textul lui Mircea Eliade se transformă într-un exercițiu spiritual, atât pentru naratorul hermeneut, cât și pentru lectorul avizat. Astfel, cercetarea de față își propune să identifice fațetele imaginarului ipostaziat în nuvelele lui Mircea Eliade. Opera lui Mircea Eliade, în întregul său, este unitară prin complementaritate[2].

Proza lui Eliade ilustrează cel mai bine modalitatea de ieșire dintr-un spațiu real pentru a cunoaște unul ireal, existent numai în imaginarul eliadesc, în fantasticul creat de prozator. Această transfigurare se realizează prin diferite mijloace de transpunere, prin metafore care îngreunează procedeul hermetic.

Ioan Petru Culianu vorbește despre o hermeneutică salvatoare sau de o salvare escatologică, avându-l ca model pe J.J. Collins cu tipologia sa de literaturi și călătorii în lumea de dincolo. Omul întreprinde două mari tipuri de călătorii: prima surprinde drumul acestuia în viață, piedicile pe care trebuie să le depășească pentru a reuși, cea de-a doua distinge itinerariul morții, al reintegrării în natură, al reîntoarcerii la origine, la substanța primă. Omul trebuie să facă parte și să se cufunde în *Magna Mater*, în materia esențială, universală.

Lumea lui Eliade este de fapt o proiecție imaginară, un vis în vis, astfel încât visul personajelor devine chiar real. Când vorbim despre proza mitică a lui Mircea Eliade, nu putem uita acest efort sisifial al personajelor neofite, neinițiate, de a dezvălui centrul absolut al labirintului. Din acest motiv, utopia lui Mircea Eliade este firească, centrul nu poate fi găsit, el făcând parte din unitatea noastră umană, însă scindarea conștiinței prin vis, reverie, veghe provoacă mutații de ordin thanatic. Catalepsia, moartea provocată, indusă reprezintă modalități de blocare a simțurilor, de amorțire a conștiinței și a trăirilor pentru a inventa o altă stare, purificată de toate patologiile existente.

Respectând aceste idei călăuzitoare, Mircea Eliade optează pentru o înnoire a romanului și a nuvelei, care trebuie să abordeze o problematică autentică, existențialistă, precum cea a lui André Gide, explorând prin diferite simboluri moartea, viața și iubirea trăită erotic, pasional, dar și cu o doză de sacralitate, moartea și iubirea fiind deci reprezentate într-un cadru mistic, chiar straniu sau fantastic. Mi-am propus să analizez tema imaginarului în două texte canonice: *Nopți la Serampore* și *La țigănci*. Narațiunea lui Mircea Eliade este construită în jurul metaforei labirintului, care urmărește inițierea neofiților în cronotopul mitic. Lexemul *metaforă* vine

[2] Lăcrămioara Berechet, *Ficțiunea inițiatică la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din limba greacă, etimonul său fiind *metaphora* şi semnifică transcenderea, transportul, transformarea, transpunerea într-o altă identitate. Drept consecinţă, voi încerca să ilustrez exemplele menţionate anterior în două nuvele care marchează căutarea spaţiului sacru printr-un labirint mitic.

Nopţi la Serampore, text cu pronunţate structuri ezoterice, aparţine acelei literaturi, „cu totul nouă", inspirată de tradiţie ocultă şi teozofică, despre care autorul credea că „reflectă speranţa într-o *renovatio* personală sau colectivă – o restaurare mistică a demnităţii şi puterilor originare ale omului"[3]. Bogdanof, Van Manen şi bibliotecarul olandez Budge, precum şi profesorul Suren Bose sunt personajele care doresc să se iniţieze sau să iniţieze la rândul lor. Timpul şi spaţiul sunt anulate diferit în cele două nuvele. Personajul principal care anulează timpul, ca experienţă extatică este Suren Bose din *Nopţi la Serampore*, care poate fi privit în paralel cu profesorul Gavrilescu din nuvela fantastică *La ţigănci*: „Ce căuta Bose, noaptea, într-o pădure de lângă Serampore... Suren Bose îşi păstrase cu îndărătnicie, aproape cu orgoliu, credinţa sa străveche[4]". Suren Bose este întâlnit de narator, precum şi de prietenii săi, care nu trebuie să trezească şerpii, în pădure. Şarpele reprezintă imaginea ladului, a morţii, dar şi a înţelepciunii şi a vicleniei. Din cauza vicleniei sale, personajele sunt conduse spre haos. Fantasticul din acest text este unul expozitiv, revelat printr-o pletoră de semnificaţii.

Pădurea este spaţiul labirintic desăvârşit. În pădure, totul este întortocheat şi enigmatic. Numai cine cunoaşte drumul evită rătăcirea şi îşi asumă un rol soteriologic. Neofiţii sunt anulaţi de imensitatea şi periculozitatea pădurii: „Simţeam doar că nu ne putem opri acolo, în mijlocul pădurii, că trebuie să mergem mereu înainte"[5]. Pădurea este labirintul iniţial, în aceasta toate potecile duc spre rătăcire, doar iniţiatul poate găsi centrul care se află adesea în inima acestuia. Căutarea centrului labirintului este situată adesea în *mythos*. Profesorul este întâlnit la marginea pădurii, prezenţa lui este de fapt călăuza spre iniţierea finală: „Cel care e iniţiat în ritualurile secrete trebuie să-şi dovedească stăpânirea de sine rămânând o noapte întreagă aşezat pe un cadavru, într-un *shmasanam*, în cea mai desăvârşită concentrare mentală"[6]. În această pădure, personajele trec printr-un ritual tantric, observând evenimente întâmplate cu sute de ani în urmă, aici se reliefează profanul impregnat de substanţa sacrului: „Cred că ne afundăm tot mai rău în pădure"[7].

Personajele întreprind o călătorie extatică în timp şi spaţiu. Verbul grec „existano", din care provine substantivul *ek-stasis*, indică mai întâi acţiunea de a

[3] *Op. cit.*, p. 175.

[4] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, volumul I, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, p. 284.

[5] *Ibidem*, p. 294.

[6] *Ibidem*.

[7] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, volumul I, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, p. 284.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deplasa, a duce în afară, a schimba ceva, apoi indică sensul de a ieşi, a abandona, a părăsi[8].

Timpul naraţiunii este concretizat într-o noapte stăpânită de Maya, de rătăcire: „Dar alergaserăm zadarnic. Nu zăream nicăieri nicio fiinţă omenească, nicio umbră de luptă"[9]. Această noapte este situată cu două zile înainte de luna plină, semnificând în metafizica lunară şansa intrării, printr-o rupere de nivel, într-o lume superioară, pură, regenerantă[10]. Intrarea va asigura, în final, scăparea din mrejele istorice ale timpului iniţial, salvarea şi mântuirea. Se reliefează aici profanul impregnat de substanţa sacrului, sacrul conturat de prezenţa luminii, ca simbol alchimic al iniţierii: „Când m-am deşteptat a doua zi, în kutiar-ul meu, soarele se înălţase demult şi apele verzi ale Gangelui mi s-au părut nespus de blânde, fără asemănare de limpezi şi odihnitoare"[11].

Publicată în engleză în volumul de nuvele apărut la Madrid 1963, opera narativă *La ţigănci* se constituie într-o capodoperă a ieşirii din spaţiu şi timp, fiind o alegorie a morţii, moartea fiind iniţial privită ca vis: „Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis..."[12]. Personajul principal, Gavrilescu, pierde şansa iniţierii din cauza naivităţii metafizice, acesta ratează de trei ori, nu recunoaşte sacrul: „Nu-mi spusese nimeni nimic... Mă mir că nu m-am sufocat"[13]. Din perspectiva lecturii anagogice a textului literar, se observă un model iniţiatic, asemănător basmului, ca poveste a începuturilor, ca naraţiune mitică. Pentru a evidenţia acest model iniţiatic, Mircea Eliade creează actori iniţiaţi sau naivi din punct de vedere metafizic, iniţierea poate avea ca scop final salvarea sau mântuirea. Mântuirea este forma desăvârşită a religiei creştin-ortodoxe. Căutarea labirintică este sugerată prin diverse simboluri şi concepte filosofice, alchimice: pădurea, grădina, coridorul, paravanul etc.

În ceea ce priveşte declanşarea căutării labirintice în nuvela de faţă, putem spune că îşi are punctul iniţial în uitarea servietei cu partituri acasă la doamna Voitinovici. Prin pătrunderea lui Gavrilescu în casa ţigăncilor realul devine ireal, spaţiul labirintic cu desăvârşire fiind coridorul întortocheat din casa ţigăncilor: „Vezi să nu te rătăceşti, îi spuse. Să ţii drept pe coridor şi să numeri şapte uşi"[14]. Deghizarea irealului în real reprezintă tot o formă a iniţierii labirintice. Paravanul nesfârşit şi căldura sufocantă accentuează infernul universului lăuntric în care Gavrilescu a suprapus, până la confuzie, viaţa şi visul, refuzând actul trăirii, iubirea pentru Hildegard: „Paravanul părea că nu se mai sfârşeşte, şi cu cât înainta, cu atât căldura devenea mai insuportabilă"[15]. Rătăcirea lui Gavrilescu prin labirintul

[8] Ioan Petru Culianu, *Experienţe ale extazului. Extaz, ascensiune şi povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, tr. fr. de Dan Petrescu, Bucureşti, Editura Nemira, 1998, p. 25–26.

[9] *Ibidem*, p. 292.

[10] *Ibidem*, p. 292.

[11] *Ibidem*, p. 294.

[12] Mircea Eliade, *La ţigănci*, Bucureşti, Editura Cartex, 2000, p. 51.

[13] *Op. cit.*, p. 37.

[14] *Ibidem*, p. 49.

[15] *Ibidem*, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bordeiului celor trei fete este un moment care anunţă moartea. Rătăcirea lui Gavrilescu se datorează visului thanatic, moartea fiind, de fapt, un vis al vieţii[16]. Moartea iniţiatică înseamnă atât sfârşitul omului „natural", acultural, cât şi trecerea la un nou mod de existenţă, acela al unei fiinţe „născute în spirit", adică una care nu trăieşte exclusiv într-o realitate „imediată"[17]. Gavrilescu îşi creează nişte labirinturi de ordin cognitiv care îl conduc fie către aceste percepţii, fie către filtrul estetic, o iluzie de ordin secund. Personajele lui Mircea Eliade există între lumi, labirintul leagă planurile spaţiale şi temporale, profanul şi sacrul.

În viziunea lui Sorin Alexandrescu, baba este Charon sau Styxul, călăuza spre Infern, iar fetele ar putea fi iele sau parce: „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, şopti grecoaica. Ţi-am fi cântat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos"[18]. Ceremonialul post-mortem tibetan urmăreşte salvarea de la distanţă a sufletului mortului care este condus de un ghid/lama în călătoria sa spre paradis. Personajele pot recupera sacralitatea, se pot reîntoarce în timpul primordial, sacru, dacă reconstituie hierofaniile şi epifaniile, dar această recuperare se face prin ritual, prin revelaţii ale fiinţei, adică prin ontofanii.

Valoarea imaginarului epic în această nuvelă este oferită de încercarea de a descoperi centrul spiritual sub stăpânirea căldurii care doreşte să topească în lava ei valorile umane esenţiale: libertatea, nemurirea, iubirea. Căldura generează căutarea, transformarea spirituală, metamorfoza personajului, accentuând totodată fantasticul şi straniul ca faţete ale imaginarului epic.

Timpul sacru este reversibil, unitar, fiind egal cu sine însuşi, în vreme ce timpul profan este ireversibil, heraclitian, nerecuperabil, acesta fiind limitat între un început şi un sfârşit. Conceptul de spaţiu geometric, omogen şi neutru nu trebuie confundat cu experienţa spaţiului profan, care se opune experienţei spaţiului sacru. Această experienţă profană nu se întâlneşte niciodată în stare pură[19]. Această lume este fie văzută, fie nevăzută. Lumea văzută poate fi percepută, fiind aceea în care trăim, în timp ce lumea nevăzută este imperceptibilă, lumea forţelor oculte. Tocmai suprapunerea acestor lumi generează structura labirintică.

Mircea Eliade crede că labirintul este imaginea prin excelenţă a iniţierii. Labirintul leagă planurile spaţiale şi temporale, profanul şi sacrul. Totodată, accesul în „centrul" labirintului dezleagă de parcursul profan, prin iniţiere. Scenariul iniţierii corespunde ţelului suprem al ideologiei misterice, anume omologarea rituală a destinului neofitului cu vicisitudinile zeului, consideră Ioan Petru Culianu. Hermeneutul realizează, în fond, o structură paralelă a spaţiului şi a timpului, de aici reieşind şi structura labirintică a naraţiunii, pe de o parte şi a scriiturii, pe de altă parte, înţeleasă ca mod singular de organizare a subiectului, la nivelul

[16] *Ibidem*, p. 117.

[17] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, tr. de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 181.

[18] *Op. cit.*, p. 31.

[19] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, ed. a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000, p. 18–19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

discursului literar prin instanţele comunicării narative, tematică, stil, scenografii narative, scene fondatoare, tropi şi imagini dominante.

Pe strada Mântuleasa face parte din volumul *Nuvele* (Madrid, 1963) alături de alte scrieri precum: *În curte la Dionis* (1977), *19 trandafiri* (1980) marcând o nouă etapă a fantasticului prozei lui Eliade. Este un tip special de fantastic fără precedent în literatura noastră, derivat din concepţia că sacrul n-a dispărut din lume, ci continuă să fiinţeze, să existe chiar şi acum, camuflat, mistuit în profan. Prin aceste naraţiuni, Mircea Eliade, concepe o tipologie memorabilă şi un spaţiu imaginar – spaţiul bucureştean. Fiind un text criptic, hermeneutic. *Pe strada Mântuleasa* reprezintă o poveste a poveştii[20]. Matei Călinescu identifică aici un fantastic de tip digresiv, bazat pe dialectica fricii, a dilatării, a contractării timpului cauzate de spărtura în real. Această dereglare a mecanismului temporal provoacă o adevărată estetică a surprizei.

Pe strada Mântuleasa desfăşoară cel puţin trei naraţiuni: prima conţine istoria personajelor, instituind un scenariu gnostic, a doua naraţiune este relevată de istoria interpreţilor naivi, ultima referindu-se la facerea şi pre-facerea textului[21]. Însă, în toate aceste naraţiuni observăm căutarea neîncetată a simbolurilor care trimit la alte mistere. Toate simbolurile declanşează o semioză nelimitată, folosind termenii lui Peirce. Însuşi lexemul *simbol* deţine în etimonul său ideea de ansamblu, de obiect ce nu poate fi scindat.

Astfel, vom încerca să decriptăm textul din mai multe perspective, şi anume: structură, subiect, personaje, reţea simbolică, trimiteri la alte texte etc. Cu toate că Mircea Eliade mărturisea în *Încercarea labirintului* că *Pe strada Mântuleasa* a fost redactată la întâmplare[22], totul este condus cu măiestrie spre un alt simbol, generând şi mai multe hierofanii care accentuează misterul. Deducem de aici că sacrul îşi are manifestările în toate evenimentele banale, în mundan, în orice obiect simplu. Etimologia substantivului propriu *Mântuleasa* provine din grecescul *mantike* şi semnifică artă a divinaţiei, mantică, bătrânul de pe strada *Mântuleasa* fiind Învăţătorul căii mantice. Această cale mantică poate semnifica drumul neiniţiatului spre centru, acest centru nesesizat, dar ascuns în interior, în inimă. Centrul nu poate fi în exterior, labirinturile care duc la el sunt numai la nivelul conştiinţei şi al trăirii noastre. De aceea, le percepem ca labirinturi de iniţiere. Proza fantastică a lui Mircea Eliade evidenţiază la nivelul personajelor sale şi un aspect orfic, revelat prin cântecul Leanei, nume cu conotaţii simbolice, deoarece trimite la Ileana, personaj înzestrat cu o frumuseţe nemaivăzută, crăiasa desăvârşită prezentă în basme. La acest nivel, observăm şi influenţa fabulosului şi a miraculosului în proza fantastică a lui Eliade. Lixandru, aducătorul ce lumină, este cel mai enigmatic personaj al nuvelei, fiind un personaj sacru care ştie să descifreze semnele. Mircea Eliade are o preferinţă pentru onomastica simbolică,

[20] Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 125.

[21] *Ibidem.*

[22] Ştefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade – complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, colecţia „Ianus", 2003, p. 174.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epifanică, toate creaţiile sale literare trebuie să fie decriptate la nivel anagogic, nu numai la nivelul de bază, cel de suprafaţă.

Pentru a înţelege cum este ipostaziat imaginarul, fantasticul în nuvelistica lui Mircea Eliade, trebuie să definim conceptele de arhetip, imagine şi simbol. Fantasticul reprezintă simbioza, interferenţa realului cu straniul, cu fabulosul.

Matei Călinescu precizează faptul că fantasticul lui Mircea Eliade nu se referă doar la mit, ci aspiră să funcţioneze asemenea mitului chiar prin intermediul viselor care transmit mesaje mitice.

Astfel, arhetipurile sunt structuri psihice identice, comune tuturor, constituind laolaltă moştenirea arhaică a umanităţii. Jung a precizat că acestea sunt nuclee neuropsihice înnăscute, având capacitatea de a iniţia, controla şi mijloci caracteristicile uzuale de comportament şi trăirile tipice tuturor fiinţelor umane. Arhetipurile generează gânduri, imagini, sentimente, indiferent de clasa lor socială, de credinţe, rasă, localizare geografică ori epocă istorică. Întreaga zestre arhetipală a unui individ alcătuieşte inconştientul colectiv, a cărui autoritate şi forţă aparţine unui nucleu central integrând ansamblul personalităţii, nucleu pe care Jung l-a numit Sine[23].

Un arhetip nu este o idee moştenită, ci mai degrabă un mod de funcţionare moştenit. Jung crede că arhetipurile sunt legate de structurile comportamentului uman.

Simbolurile reprezintă calea de acces la arhetipuri, fiind singura modalitate de a exprima ceva necunoscut. Pentru Freud, simbolul era reprezentarea figurativă a unei idei, a unui conflict ori a unei dorinţe inconştiente, fiind o formaţiune ce disimula, ce încripta adevărata semnificaţie a ideii reprezentate. Pe de altă parte, Jung nu considera simbolul freudian un simbol propriu-zis, ci numai un semn, pentru că se referă la ceva cognoscibil. Pentru acesta, simbolurile erau entităţi vii, idei intuitive care nu puteau fi formulate într-un mod mai adecvat. Acestea rămân o permanentă provocare la adresa gândurilor şi sentimentelor noastre. Pentru Jung, simbolurile erau factori naturali de creştere, având o funcţie transcendentă, înlesnind orice trecere de la o stare psihologică la alta. Simbolurile sunt indispensabile pentru vindecare şi pentru individuaţia Sinelui. Fiinţele umane figurează în lume tocmai pentru că sunt animale făuritoare de simboluri.

Pentru Mircea Eliade, simbolul operează ca limbaj al sacrului, verbalizează hierofaniile, „descarcă" de sensurile secundare arheologia inconştientului colectiv. De exemplu, prin simbolul sau principiul alchimic al luminii, putem înţelege rolul sacru al brichetei din *Un om mare*: „Putea apuca încă destul de bine ţigara şi putea folosi cu oarecare facilitate bricheta"[24]. Lumina simbolizează aici dorinţa de a fi liber, de a fi iniţiat, de a se vindeca, de a scăpa din profan şi de a se integra în sacru[25].

[23] Anthony Stevens, *Jung*, tr. de Oana Vlad, Bucureşti, Editura Humanitas, p. 57.

[24] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, vol. II, 1992, p. 320.

[25] *Ibidem*, p. 323.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Simbolurile sunt ascunse în labirintul care suprapune lumile posibile, de aceea actorii sau personajele se pot rătăci, pot pierde drumul, sensul, neavând capacitatea de a mai revela gnoza.

Mircea Eliade, ca hermeneut – iniţiat şi căutător –, se mişcă istoric, în timp şi în spaţiu, în sacru şi profan, atât în culturile arhaice, cât şi în cele profane[26]. Cea mai importantă teorie a lui Mircea Eliade este cea a camuflării sacrului în profan. Sacrul are atâtea morfologii încât devine irecognoscibil. Acest aspect oferă lectorilor deschiderea simbolurilor şi, totodată, închiderea lor într-o naraţiune hermeneutică, încifrată, enigmatică, naraţiune care poate fi dezlegată într-un alt text – spre exemplu *Pe strada Mântuleasa* se continuă cu nuvela *În curte la Dionis*. Aceste plimbări narative deschid o semioză nelimitată, orice simbol trimite la un altul şi mai închistat în mister. După Peirce, semioza este o acţiune sau o influenţă care implică o cooperare a trei subiecte, semnul, obiectul său şi interpretantul său, astfel încât această influenţă tri-relaţională să nu se poată rezolva prin acţiuni între perechi[27]. Tocmai din această cauză, Mircea Eliade creează o adevărată ţesătură a simbolurilor, urmând modelul tantric. Simbolurile prezente în poetica mitică eliadiană ajută neiniţiatul, neofitul, nedumiritul să se iniţieze, să cunoască tainele sacre şi să pătrundă într-un alt cadru, într-un cronotop.

Un alt simbol reiterat în text este cel al elevaţiei, al urcării, al ascensorului: „Din câte ştiu eu, voi n-aveţi ascensor". Ascensorul este o metaforă a antinomiei înalt/adânc, simbol al înălţării şi al coborârii, ascensorul comportă aceeaşi semnificaţie ca şi scara. Ascensiunea şi coborârea reunesc sensul vieţii şi al morţii, aspecte similare în planul unicei realităţi care este devenirea sau nestatornicia desăvârşită, în termenii lui Heraclit. Simbol al unei singure realităţi, ascensorul sugerează că între viaţă şi moarte nu există diferenţă. Sensul naşterii şi al morţii este conţinut în tot ceea ce există; fiecare element al vieţii poartă în sine mesajul devenirii prin *coincidentia oppositorum*. Funcţia transcendentală ne duce în însuşi miezul forţei generative a contrariilor. „Contrariile sunt condiţii preexistente indestructibile şi indispensabile ale oricărei vieţi psihice. Toate contrariile sunt intrinsec ireconciliabile, dar conflictul dintre acestea generează tensiunea care determină psihicul să caute o a treia posibilitate".

Noţiunea de *coincidentia oppositorum*, preluată de la Nicolaus Cusanus, este adesea amintită în text. Astfel, acest concept defineşte alianţa contrariilor, iar în opera lui Mircea Eliade apare obsesiv ca năzuinţă supremă a omului. Heraclit considera că Dumnezeu este uniunea tuturor contrariilor, iar această idee se regăseşte în mai toate domeniile culturale: filosofie, artă, literatură, pictură etc. Această discrepanţă conduce la o discontinuitate în continuitate şi presupune eterna revenire, întoarcerea la matrice prin desacralizarea teofaniilor şi prin abolirea timpului.

[26] Petre Tuţea, *Mircea Eliade*, Oradea, Editura Biblioteca Familia, 1992, p. 11.

[27] Umberto Eco, *Limitele interpretării*, tr. din it. de Ştefania Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1996, p. 295.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lumina este cunoaşterea, căutarea, adevărul absolut. Lumina este creaţie, este întoarcere la *Magna Mater*. Lumina întăreşte dorinţa căutării, a salvării şi a mântuirii. Aceasta este focul care regenerează. Acest foc este similar cu cel întâlnit în nuvela numită *Incognito la Buchenwald*, focul fiind eliberator pentru suflet şi îl putem numi *focul salvator*. Un alt simbol fundamental este constituit de apă. Apa, spunea Bachelard, este cu adevărat elementul tranzitoriu. Este metamorfoza ontologică esenţială între foc şi pământ. Fiinţa menită apei este o fiinţă în derivă. Ea moare în fiecare clipă, ceva din substanţa ei se prăbuşeşte neîncetat[28]. În arta indiană nu există unghiuri, ci unduiri, unduirea trebuie căutată în valoarea simbolică a apei, deoarece aceasta ascunde mitul revenirii ciclice. Acest aspect trimite la miturile diluviene, ale potopului sentimentului, conştiinţei, gândirii.

Astfel, Mircea Eliade consideră că „androginia lui Adam, omul originar, este simetrică-în gnoza Naasenilor-androginiei Spiritului Suprem-Logosului. Omul se reîntoarce la primordial, la o stare nedeterminată, pre-formală, nedespicată de polarizări. Lexemul „androgin" poate fi împărţit în două structuri pentru a observa etimologia acestuia. Astfel, *andros* din limba greacă înseamnă *bărbat*, iar *gyne* desemnează femeia. „Naşterea" Evei a fost deci propriu-zis despicarea primordialului androgin în două: bărbat şi femeie, iar sfera, rotundul erau formule ale desăvârşirii[29].

Principalele arhetipuri pe care le-a dezvăluit Jung sunt: persona, umbra, anima şi animus, zeul-copil, arhetipul spiritului şi sinele.

Astfel, *anima* este unul din arhetipurile des invocate de Jung, trimite la dimensiunea feminină inconştientă din fiecare bărbat. O analiză a textelor lui Jung probează eterogenitatea, din punct de vedere al provenienţei, a straturilor animei. Doar unul dintre ele corespunde definiţiei arhetipului ca moştenire filogenetică, imaginea colectivă a femeii din inconştientul fiecărui bărbat, cu ajutorul căreia percepe esenţa femeii, provine din întipărirea relaţiei cu femeia. Este chiar feminitatea bărbatului. Trăsăturile feminine sunt refulate şi se acumulează în inconştient. Bărbatul îşi va alege ca parteneră femeia care corespunde cel mai bine feminităţii lui inconştiente, femeia care poate prelua proiecţia sufletului său. Această dimensiune a animei, care ţine tot de biologic, pare a fi o transfigurare a teoriei lui Freud asupra bisexualităţii, amintind de acel protest viril, reprezentat de combaterea trăsăturilor feminine nu numai la femei, ci şi la bărbaţi[30]. La Mircea Eliade, femeia îşi menţine structura binară, ea fiind, pe de o parte, angelică (Maitreyi), demonică (Domnişoara Christina, devenită strigoi), pură, dar şi maculată, senzuală, superbă sau diformă (Oana).

În concluzie, menţionez că arhetipul este mai ales o structură psihică ce priveşte în principal inconştientul colectiv, acesta fiind generator de imagini şi

[28] Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, tr. de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1942, p. 11.

[29] *Ibidem*, p. 126–127.

[30] C. G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, tr. din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Jurnalul Literar, 1994, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

simboluri. Conceptele amintite sunt legate de componenta identitară a fiecărei civilizații și a fiecărei persoane.

Acești trei factori furnizează țesăturii textului o pluralitate de semnificații, ivindu-se o adevărată semioză în derivă. Imaginea ține de imaginație, iar simbolul de interpretare, de hermeneutică. Prin intermediul acestora, textul poate fi decelat începând cu structura lui de adâncime, fiind un macrosemn de lectură.

Arta lui Mircea Eliade constă tocmai în fisurarea sistematică a literalului, în strecurarea conotativului prin fisurile denotativului, până ce acesta începe să devină ineficace.

Epicul evoluează în planuri diferite și paralele de semnificație. Coerenței literalului i se adaugă o coerență secundă, autonomă și decodabilă separat. La fel ca în spectacol ori în poezie, denotativul și conotativul au existențe paralele, cel de-al doilea generând la rându-i interpretări multiple, fiecare pornind de la o anumită izotopie a textului.

Adrian Marino este de părere că limbajul simbolic trece înaintea limbajului ca mijloc de expresie, de comunicare, obiectivul fundamental al hermeneuticii lui Mircea Eliade fiind reprezentat de morfologia, tipologia și fenomenologia sacrului. În tipologia sacrului se încadrează arhetipul care obligă la imitație, la repetiție, la descifrarea unor situații existențiale, mitul ca fapt total de existență și simbolul privit ca *locus hermeneuticus*, cifru al realităților absolute. (Marino). Simbolul nu numai că instaurează sau consacră semnificații, dar le și provoacă, le face să erupă, simbolul religios fiind repetitiv, plurivoc și ireductibil.

Nuvela *Secretul doctorului Honigberger* a fost publicată în anul 1940 în „Revista Fundațiilor Regale" și poate fi considerată un mic tratat al căutării tărâmului sacru numit *Shambala*. Nuvela integrează ca și celelalte scrieri drumul asiduu care poate duce la salvare. Construită după modelul palimpsestului teoretizat de către Gérard Genette, această nuvelă are un caracter de hipertextualitate în raport cu mitul *Shambalei*, pe care îl rescrie în dimensiunea sa alegorică și anagogică, instituind astfel povestea cu statutul unui hipertext[31].

Prin procedeul palimpsestului, doctorul Eliade reușește să scrie o poveste, unind părticelele rămase în jurnalul doctorului Zerlendi etc.

Toate denumirile pregnante încep cu litera „s" – simbol, semn hierofanic, *Shambala*, șamanism, sacru, somn thanatic etc. Simbolurile nu sunt menționate clar, ele sunt sugerate, ca într-un procedeu simbolist al poeziei lui Stéphane Mallarmé: strada S, Radu C. etc. Strada S. din centrul Bucureștiului devine centrul lumii, prin care puțini pot face trecerea.

Nuvela conține tehnici ezoterice, oculte, magice, mai ales în fragmentele care redau mecanismul controlării respirației și a celorlalte simțuri. Ezoterismul reprezintă un ansamblu de credințe filosofice și religioase, din ele derivă ocultismul și alte practici. Cea mai cunoscută tehnică ocultă este șamanismul care elaborează procedeele de inițiere personală și eliberarea din cercul vicios al lumii profane.

[31] Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 146.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nuvela stă tot sub semnul polarității și al dicotomiilor sacru-profan, real-ireal, moarte-viață. Convertirea mitului în povestire inițiatică presupune, de asemenea, și modificări ale perspectivei narative.

Punctul central al nuvelei este reprezentat de istoria secretă a lui Radu C., un veritabil cunoscător al civilizației chinezești. Căutarea adevărului este idealul doamnei Zerlendi, care dorește ca naratorul-personaj să descopere enigmele soțului său.

Aceste trucuri literare anticipează istoria ocultă a domnului Zerlendi, personaj absent, dar care dorea revelarea misterului doctorului Johann Honigberger. Acest doctor era, de fapt, un farmacist, deoarece nu avea vreo diplomă care să dovedească studiile de medicină. Acest personaj deținea *pharmakonul,* leacul și otrava deopotrivă, sacrul și profanul chiar în unitatea sa. Doamna Zerlendi și jupâneasa casei posedă rolul de instigatori ai semiozei, deoarece spun că toți cei pasionați de spațiul oriental sfârșesc rău. Sfârșitul se referă aici la moartea fizică despre care vorbesc cei ignoranți. Doctorul Honigberger și domnul Zerlendi își continuă viața într-o altă existență, ei fiind invizibili.

Intrarea naratorului în casa lui Zerlendi este prezentată maiestuos, biblioteca uriașă, cărțile valoroase, camerele înalte, mobila de stejar și toate celelalte obiecte îl introduc într-un spațiu magic.

Biblioteca devine aici suprapersonaj, ea este încărcată simbolic, conține toate tainele lumii, fiind și un laitmotiv, ea este prima care se schimbă. Naratorul-personaj menționează că acolo totul era diferit, se simțea „sub un alt văzduh". Vegetalul, arborii, florile accentuează ideea de devenire continuă, de curgere, de forță cosmică. Arborelui i se asociază nemurirea, supranaturalul, dar și reprezentări ale unor forțe ucigătoare: dragoni, demoni[32].

Latura fantastică și supranaturală a nuvelei reiese din mărturisirile naratorului care spune că: „Doamna Zerlendi îmbătrânea asemenea femeilor din alte veacuri; înțelegând, într-un chip tainic, că prin moarte se va apropia de marea iluminare a tuturor înțelesurilor, iar nu de sfârșitul unei vieți pământene, de urcarea treptată a cărnii și topirea ei definitivă în Pământ. Totdeauna am împărțit oamenii în două categorii: cei care concep moartea ca un sfârșit al vieții și al trupului și cei care concep moartea ca un început al unei noi existențe spirituale"[33].

Sufletul, spiritul suferă din cauza închiderii, prizonieratului în Materie.

Unica fericire revine deci morții, privită nu ca stare agonală, ci ca stare inițială, primordială a revenirii la sacru, la întreg. Spațialitatea și temporalitatea se amestecă într-un mod supramiraculos, magic, pregătind inițierea lectorilor la nivelul anagogic al textului. Hans, soțul Smarandei, a murit într-un accident de vânătoare, însă el apare în conștiința naratorului în momentul reîntoarcerii în spațiul bibliotecii. Acum, Hans devine Ștefan, nume epifanic, deoarece simbolizează primul

[32] Julius Evola, *Tradiția hermetică. Simbolismul ei, doctrina și Arta regală*, tr. din it. de Ioan Milea, București, Editura Humanitas, 1999, p. 17.

[33] Mircea Eliade, *Proza fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 232.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

martir al Sfintei Scripturi. Sfântul Ştefan a refuzat ascunderea propriei credinţe, exact ca personajele care s-au obstinat să caute misticul adevăr al filosofiei indiene, practicând tehnicile ascetice. Ştefan este purtătorul de victorii, el poartă întotdeauna o coroană.

Gheorghe Glodeanu este de părere că, în *Secretul doctorului Honigberger*, Mircea Eliade descrie tocmai procesul prin care se ajunge la dobândirea înţelepciunii[34]. Senectutea este principalul motiv al înţelepciunii, al înţelegerii sacrului camuflat în profan. Scrisoarea doamnei Zerlendi către naratorul pasionat de Orient reprezintă principala cauză a studierii tehnicilor ascetice prin care domnul Zerlendi a dispărut.

Referitor la Smaranda, fiica doamnei Zerlendi, se remarcă prezenţa unei *firi fantastice*, ea fiind capabilă de legături dintre cele mai stranii. Ea afirmă că tatăl ei nu e mort, el este dispărut, probabil într-o altă identitate. La sfârşitul nuvelei, naratorul descoperă că domnul Zerlendi a devenit invizibil.

În ceea ce priveşte spaţialitatea narativă, percepem laitmotivul căutării tărâmului nevăzut, sacru, numit *Shamballa = Agarrtha*, precum şi biblioteca, grădina, strada, curtea ca spaţii simbolice. Revelarea gnozei, a învăţăturii sacre şi a iniţierii se realizează prin metode ascetice şi oculte, şamaniste. Controlul impus respiraţiei, scindarea la nivelul conştientului şi a conştiinţei sunt temele reiterate în nuvelă. Tainele textului accentuează indicibilul, nedesluşirea acestora determină inadaptarea în ordinea sacrului. Jupâneasa afirmă ca aceste taine sunt diavoleşti, ea însăşi fiind o astfel de ipostază demonică, în sensul defectului său fizic. Şchiopătatul este un atribut al mersului, care devine semnătură pentru un personaj între lumea fenomenală şi lumea supranaturală, un vrăjitor, o divinitate a ordinii impare, transcendente, lume atemporală, increată, interzisă, în opoziţie cu lumea fenomenală, ordonată după modelul numărului doi, al parităţii[35].

Cea mai importantă structură cognitivă prezentă în text este cea a ritmării respiraţiei, aşa-numita *pranayama*, o tehnică yoga care semnifică dozarea energiei vitale şi extragerea energiei necesare pentru continuarea procesului ascetic.

Acest proces implică şi renunţarea la alcool, cafea, plăceri trupeşti, vestimentaţie elegantă etc.

Punctul de sprijin al procesului ascetic îl reprezintă de fapt unitatea gândirii. Iată o scurtă descriere a acestei stări de transă: „Nu-mi mai simţeam deloc corpul, doar o vagă căldură a corpului, căldură care cu timpul dispăru şi ea".[36] Căldura, focul este o izotopie a creaţiei lui Eliade, principiu masculin şi feminin deopotrivă, focul înseamnă ardere, topire, revenire la Tot, dar şi dezintegrare, disoluţie. Focul este element cosmologic, dar şi element alchimic, fiind asociat cu Aurul, metal

[34] Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006.

[35] Lăcrămioara Berechet, *Ficţiunea iniţiatică la Mircea Eliade*, Constanţa, Editura Pontica, 2003, p. 149.

[36] Mircea Eliade, *Proza fantastică*, vol. I, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, p. 256.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

salvator, vital, materie care asigură nemurirea. Aurul nu se degradează, nu se modifică, îşi menţine consistenţa, pentru transformarea proprietăţilor sale, el trebuie topit la o căldură foarte mare. Aurul este un simbol al bogăţiei, al eliberării şi purificării.

Această reîntoarcere la Unitate, la *Magna Mater*, este o temă esenţială a poeticii mitice eliadiene: „Unificarea conştiinţei se dobândeşte printr-o trecere continuă, adică fără niciun fel de hiatus, de la starea de veghe, la starea de somn cu vise, apoi de somn fără vise şi, în sfârşit, la starea cataleptică"[37]. Aceasta este enstaza vacuuităţii totale, starea necondiţionată care nu mai este experienţă, deoarece nu mai există relaţie între conştiinţă şi lume, ci doar *revelaţie*[38]. Visul nu trebuie să fie tratat ca un proces romantic, ci ca unul al conştiinţei, proces metafizic de eliberare. Pentru a ieşi din timp şi din spaţiu, trupul nu trebuie să mai participe la ordinea normală a curgerii timpului. Iată aici un complex mitic, omul este în timpul său, dar doreşte nemurirea, participând la ea.

Deşi timpul este ireversibil, heraclitian, pentru a ne salva, trebuie să ieşim din această roată, din acest ritual monoton. Totul stă sub semnul cufundării în căutarea centrului, centru care se găseşte în interiorul fiinţei, în sufletul şi conştiinţa sa despre sine şi despre lume. Zerlendi iniţiază o călătorie în transcendenţă, experimentând diverse tehnici oculte şi ezoterice.

Verbul „a răpi" are originea în *raptus*, care înseamnă răpire şi încântare, încântarea fiind în realitate răpirea atenţiei. Acest motiv poate fi conotat cu legarea, realizată prin diverse obiecte: funie, frânghie etc. Această legare se aseamănă cu legatul ochilor, cu vraja şi răpirea dintr-un spaţiu profan. Viaţa este o ţesătură magică de proporţii cosmice, maya, doar un fir susţinându-i destinul. Divinitatea, în jocul manifestării, îl leagă pe om în ţesătura creaţiei sale, la fel şi moartea. Iniţierea are ca ultim scop în viziunea lui Mircea Eliade *eliberarea de legături*: „Omul învaţă cum se dezleagă nodul labirintic pentru a-l desface atunci când sufletul îl va reîntâlni după moarte"[39].

Acest text ascunde şi revelează gnoza pentru lectorii avizaţi, precum şi sacrul camuflat în profan, accentuând totodată rolul soteriologic al morţii, nuvela fiind asemănătoare unui tratat al morţii, din care omul trebuie să-şi desfacă legăturile şi să găsească adevăratul centru – *Shambala*, tărâm sacru care poate fi cunoscut după moarte. Astfel, naratorul hermeneut transpune toate procedeele ascetice prin intermediul unor labirinturi spaţiale şi temporale şi ajunge să construiască o nuvelă desăvârşită, care stă sub semnul soteriologiei.

Poetica mitică a lui Mircea Eliade surprinde încă o dată prin apariţia acestei nuvele care se încadrează alături de celelalte scrieri într-un cadru original al fantasticului. Nuvela *Un om mare* a fost scrisă în anul 1940 şi a fost publicată alături de celelalte nuvele în volumul *Proză fantastică*. Textul surprinde plăcut

[37] *Ibidem*, p. 259.

[38] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Vol. II, traducere din franceză de Cezar Baltag, Chişinău, Editura Universitas, 1992, p. 300.

[39] Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cititorul printr-o adevărată construcție a fantasticului, fantastic reînnoit la nivel simbolic. Voi aborda acest text tot dintr-o perspectivă a hermeneuticii, adică a interpretării simbolurilor.

Subiectul nuvelei se centrează pe drama plină de ficțiune pe care o trăiește Eugen Cucoaneș, un tânăr care crește foarte mult într-un timp foarte scurt: „a crescut într-o săptămână 6–7 cm"[40]. Această boală a lui Cucoaneș nu poate fi descifrată de vreun vraci sau medic, deoarece acesta suferă din punct de vedere ontologic. Această suferință indică ruperea nivelului ontic, concept remarcat de Mircea Eliade. Suferința accentuează doctrina creștin-ortodoxă, care spune că numai aceia care suferă se vor mântui. Înălțimea acestuia nu este numai una fizică, ce stârnește teama celor din jur, ci și una spirituală, evidențiind accesul în zona sacră a acelei lumi. Tot în spiritul dogmei creștine, Cucoaneș este ajutat de către iubita sa Lenora și de către narator să își procure cele necesare traiului: „O duzină de ace de siguranță îmi va fi de ajuns. Dar de pături și de cearșafuri voi avea nevoie... Și-am să te rog pe tine să mi le cumperi... Asta chiar mâine dimineața, cel mai târziu până la ora prânzului, pentru că pe la ora două după-amiază aș vrea să plec"[41]. Recunoaștem aici o nuanță de șamanism, deoarece ora două după-amiaza este specifică învățatului, vrăjitorului, celui care cunoaște drumul, șamanului. Din această privință, consider că Eugen Cucoaneș se dumirește până la finalul nuvelei, acesta găsește centrul labirintului și se inițiază, salvându-se mai târziu prin moarte.

Această nuvelă își asumă rolul soteriologic alături de alte nuvele: *Secretul doctorului Honigberger*, *Uniforme de general* etc. Soteriologia, salvarea de care vorbim, cuprinde și mântuirea lui Cucoaneș din final, deoarece prin moartea acestuia, prin Thanatos, ajunge să cunoască sfera deplină, perfectă, primordială a mântuirii desăvârșite: „Spune-ne dacă viața continuă după moarte și cum să ne pregătim pentru ea. Spune-ne ceva! Învață-ne!"[42] Această învățătură pe care naratorul trebuie să i-o dezvăluie protagonistului este de fapt calea despre gnoză, spre învățătura sacră. Această gnoză se reliefează la nivelul anagogic textual prin simboluri.

Pentru Mircea Eliade simbolul operează ca limbaj al sacrului, verbalizează hierofaniile, „descarcă" de sensurile secundare arheologia inconștientului colectiv[43]. Hierofaniile sunt primele manifestări ale sacrului, sacrul manifestându-se și prin epifanii sau ontofanii, ca revelări sacre ale ființei.

Această descărcare a sacrului din profan se poate realiza și prin utilizarea procedeelor alchimice. De exemplu, prin simbolul sau principiul alchimic al luminii, putem înțelege rolul sacru al brichetei din *Un om mare*: „Putea apuca încă destul de bine țigara și putea folosi cu oarecare facilitate bricheta"[44]. Lumina

[40] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 318.

[41] *Ibidem*, p. 326.

[42] *Ibidem*, p. 336.

[43] Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 66.

[44] *Ibidem*, p. 330.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

simbolizează aici dorința de a fi liber, de a fi inițiat, de a se vindeca, de a scăpa din profan și de a se integra în sacru. Cu toate că se transformă într-un mod straniu în fiecare moment, Cucoaneș reușește cu ușurință să își lumineze propria lume, să se descurce într-un univers tenebros și plin de teroare, acesta instituind o lume paralelă, în care numai eroul, adevăratul erou al istoriei simte și trăiește intens, aproape extatic fiecare experiență.

Libertatea este aici o stare privilegiată a celui care scapă de sub teroarea istoriei, prin moarte sau prin diferite tehnici ale evadării din timpul profan, aceasta fiind o manifestare în plan individual[45]. Această salvare de teroarea istoriei semnifică în esență mântuirea, libertatea eternă. De asemenea, putem aprecia acest fapt ca un act de meditație, puritate și echilibru pe care Eugen Cucoaneș îl dorește, îndepărtându-se de viața obișnuită, alegând *sadhana*, o disciplină sufletească indispensabilă seninătății și liberării de iluzii, fiind echivalentă cu solitudinea[46]. Iluziile, maya, vălul se regăsesc în viața Lenorei, nume epifanic, eliptic, transformat voit de către narator pentru a accentua onomastica sacră. Numele protagonistului oferă impresia de grandoare (Cucoaneș) și de libertate, de măreție și cunoaștere.

Țesătura nuvelei este pătrunsă și de conceptul numit *coincidentia oppositorum*, preluat de la Nicolaus Cusanus. Naratorul inițiat iese din spațiul profan, din labirintul său pentru a intra în spațiul sacru, dominat de Cucoaneș, labirint sinuos, al cărui centru nu poate fi găsit decât în momentul morții. Cucoaneș este acela care întreprinde adevărata călătorie în viață și în moarte, fiind acela care iubește cu adevărat, dar și acela care deține o spaimă în fața sacrului: „...profet de spaimă apocaliptică"[47]. Această spaimă este de fapt acel *mysterium tremendum* de care vorbea Rudolf Otto. Eugen Cucoaneș este profetul, învățatul, acela care dezvăluie gnoza printr-o apocalipsă. În opinia lui J.J. Collins, apocalipsa este un gen de literatură revelatorie cu o structură narativă, în care o revelație este mijlocită de o ființă din alte lumi unui subiect uman, deoarece vizează *salvarea eschatologică*, adică accesul la o realitate transcendentă, la o lume supranaturală[48].

Astfel, călătoria lui Cucoaneș este într-o lume paralelă, într-un spațiu și într-un timp diferit față de cel ireversibil, această călătorie a sa include o salvare de ordin superior, sacru și chiar cosmic: „Vreau să dispar, să mă ascund"[49].

În text se afirmă că „Eugen Cucoaneș nu umbla decât pe vreme ploioasă pentru a i se șterge urma"[50]. Această urmă este de fapt urma morții, urma Îngerului Thanatic, iar ploaia simbolizează curățirea sufletească, regenerarea spirituală, începutul, puritatea, dar și disoluția. Diluviul poate distruge tot, dar această lume distrusă ar putea reprezenta o lume nouă, în devenire, în construcție, o matrice a

[45] Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, ed. a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Tritonic, 2005, p. 99.

[46] Mircea Eliade, *Într-o mănăstire din Himalaya*, București, Editura Mihai Pascal, 1993, p. 20.

[47] *Ibidem*, p. 328.

[48] Ioan, Petru Culianu, *Psihanodia*, București, Editura Nemira, 1997, p. 20.

[49] *Ibidem*, p. 325.

[50] *Ibidem*, p. 340.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spațiului și timpului primordial, referindu-ne aici la potopul lui Noe din *Sfânta Scriptură*. În mod voluntar, Cucoaneș se cufundă în neant, în vid, în moarte: „E inutil... E mai bine să plecăm... E sfârșitul!"[51]

Mircea Eliade consideră că moartea e trecerea totală și „vie" în neant, iar viziunea catastrofică a vieții este alimentată de adevăruri apocaliptice[52].

În concluzie, constatăm că nuvela *Un om mare* surprinde drumul inițiatic prin labirintul vieții a lui Eugen Cucoaneș, drum care vizează salvarea prin moarte din mrejele istoriei terifiante, precum și căutarea unei sfere în care să găsească *fericirea,* ananda, fericire care este analizată temerar de filosofi și de scriitori.

BIBLIOGRAFIE

Opera

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, tr. din franceză de Cezar Baltag, Chișinău, Editura Universitas, 1992.

Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.

Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.

Eliade, Mircea, *Într-o mănăstire din Himalaya*, București, Editura Mihai Pascal, 1993.

Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, tr. de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994.

Eliade, Mircea, *La țigănci*, București, Editura Cartex, 2000.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, ed. a III-a, București, Editura Humanitas, 2008.

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 2000.

Lucrări critice

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, tr. de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1942.

Bârlea, Roxana-Magdalena, *Tehnici de cercetare în științele comunicării*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012.

Berechet, Lăcrămioara, *Ficțiunea inițiatică la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003.

Borbély, Ștefan, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade – complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția „Ianus", 2003.

Culianu, Ioan Petru, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, tr. fr. de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1998.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, tr. din it. de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1996.

Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006.

Jung C. G., *În lumea arhetipurilor*, tr. din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1994.

Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, ed. a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Tritonic, 2005.

Stevens, Anthony, *Jung*, tr. de Oana Vlad, București, Editura Humanitas, 2007.

Tuțea, Petre, *Mircea Eliade*, Oradea, Editura Biblioteca Familia, 1992, p. 11.

[51] *Ibidem* 1, p. 338.

[52] Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed. a III- a, București, Editura Humanitas, 2008, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RÉSUMÉ

Le travail de Mircea Eliade se transforme en un exercice spiritual à la fois pour herméneute narrateur et pour le lecteur avisé. La prose de Mircea Eliade illustre le meilleur moyen de sortir d'un veritable espace pour apprendre à connaître l'iréel, existant seulement dans l'imagination de Mircea Eliade. Cette transfiguration est atteinte par divers moyens de transposition, qui entrave les métaphores hermétiques. Le monde de Mircea Eliade est en fait une projection imaginaire, un rêve dans un rêve, le rêve des personnages devient même la réalité de l'œuvre. Lorsque nous parlons de la prose mythique, nous ne pouvons pas oublier cet effort de Sisyphe des caractères néophytes, non-initiés, de révéler le centre absolu du labyrinthe.

Pour cette raison, l'utopie de Mircea Eliade est naturel, le centre ne peut être trouvé, il partie de notre unité humaine, mais la conscience scission dans un rêve, rêverie, réveiller mutations responsables de l'ordre ontique.

Mots-clé: imaginaire, labyrinthe, fantastique, archétype, symbole.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TRADIȚIA LITERARĂ ȘI TEATRALĂ A ABSURDULUI

Mirela Mihaela Doga*

Nu putem căuta germenii unui fenomen cum este teatrul absurdului fără a defini mai întâi natura sa, și, după cum aprecia Martin Esslin, mișcările avangardiste „sunt rareori în întregime noi și nemaivăzute"[1], iar teatrul absurdului este „o întoarcere la tradițiile vechi, chiar arhaice"[2]. Aceste tradiții străvechi sunt redate în combinații noi și variate, individualizatoare, ca expresie a preocupărilor și problemelor contemporane. Abordările care își propun decriptarea sensului „non-sensului", din perspectivă diacronică sau în manifestări sincrone, mai vechi sau mai noi, au și un alt punct comun în afară de disecarea filosofiei existențialiste, și anume obsesia începutului. Fie că se numesc „Tradiția absurdului", „Strămoșii literari ai absurdului" sau "Antecedents to the Absurd", aceste capitole reprezintă studii aproape exhaustive, incursiuni vaste și concludente în abisul umanității, chiar înainte de apariția unei literaturi propriu-zise, de cuvântul scris. Avem în vedere trei studii esențiale, în ordine cronologică: *Teatrul absurdului* – Martin Esslin, *Lupta cu absurdul* – Nicolae Balotă și complementara *The Absurd in Literature* – Neil Cornwell.

Nici lucrările care au în vedere numai manifestarea absurdului în dramaturgie nu pot ocoli pe deplin acest punct important pentru justificarea prezenței unui asemenea concept într-un gen atât de heteroclit, de exemplu lucrarea semnată de Anca Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului*. În consecință, suntem datori demersului nostru cu trecerea în revistă a predecesorilor literari ai absurdului, cu dezvăluirea filoanelor din care teatrul absurdului își trage seva, nimic nou, indiferent de cât de inovator și inedit ar fi, nu apare spontan, ci este tributar unui model, care îi potențează apariția și dezvoltarea ulterioară.

Care este trecutul legitim al absurdului literar?

În evoluția sa, literatura a înregistrat amprente ale esteticii absurde, identificate sub această denumire abia în secolul trecut, Esslin amintind de „tradițiile vechi, chiar arhaice" care s-au combinat în diferite variații în mod discontinuu, astfel încât actualizarea acestor tradiții arhaice într-o variantă adaptată epocii în care trăim, produce efectul de noutate, dar și de ruptură cu trecutul.

---

* Universitatea „Ovidius" din Constanța; e-mail: mirela_doga@yahoo.com.

[1] Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, București, Editura Unitext, versiune în limba română de Alina Nelega, 2009, p. 291.

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Liniile sau „tradiţiile" care au favorizat apariţia teatrului absurdului sunt după Esslin următoarele: a) „teatrul pur" – efecte scenice rezultate din mişcări corporale; b) jocul clovnilor, al proştilor; c) nonsensul verbal; d) literatura visului şi a fanteziei, „adesea cu o puternică tentă alegorică"[3]. Ele nu pot fi delimitate clar, deoarece se suprapun.

1. De la „teatrul pur" la satira absurdă

Renunţarea la cuvânt ca mijloc de expresie în favoarea decorului şi a mişcării, supremaţia expresiei vizuale (ritualul la Genet, folosirea obiectelor la Ionesco) subliniază valoarea reprezentaţiei, a spectacolului, căci „teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt [...] devine manifest în timpul jocului"[4]. Începuturile acestui „teatru pur" sunt situate în Antichitate, prin tradiţia *mimului*, cu emfază pe imitaţie mai degrabă decât pe reprezentaţie, păstrată doar în teatrul lui Aristofan şi fără semnificaţii asupra teatrului absurdului. Mimul latin va reapărea mai târziu, în Evul Mediu, sub denumirea de *ioculator* sau clovn rătăcitor. Clovnul, în cele două ipostaze, *moros* sau *stupidus* performează spectacolul de pantomimă în farse medievale franceze, comportamentul său demonstrând fragilitatea logicii curente. Esslin nu uită să amintească şi de bufonul de curte, prezenţă constantă în piesele lui Shakespeare, care, prin convenţia bufoneriei, anticipează cumva seria Ionesco-Beckett-Pinter. Periplul continuă prin *commedia dell'arte* cu gagurile verbale sau acţiuni comice improvizate (*lazzi*). Aceste elemente independente de intrigă, pe care actorii le învăţau şi le memorau, putând fi inserate în orice piesă pentru a pune în lumină un personaj sau pentru a face o scurtă pauză, sunt regăsite în Molière, Marivaux sau în arlechinadele cunoscutului actor şi comediant din Anglia anilor 1790, Joseph Grimaldi.

Divertismentul teatral britanic, *music-hall*-ul, ca formă populară de amuzament şi distracţie, precum şi echivalentul său american, *vodevilul* (un mixaj rezultat din reprezentaţii shakespeariene, acrobaţii, cântece, dansuri), continuă arlechinada *commediei dell'arte* şi deschid drumul comediei mute, reprezentată de nume sonore, precum Buston Keaton sau Charlie Chaplin. Şi astfel, linia *mimus*-ului din Antichitate, prin etape succesive, va permite secolului al XX-lea să evidenţieze „ceea ce va fi probabil privit în timp ca singura sa realizare în arta de larg consum: comedia mută a lui Buster Keaton, Charlie Chaplin şi seria Keystone Cops"[5]. Descendenţa filmului mut din vodevilul american este remarcată şi de autorii preocupaţi de arta cinematografică, de exemplu Alan Dale[6], în lucrarea sa despre stelele filmului mut, fără a face o legătură făţişă cu absurdul, spune că actorul

[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem*, p. 299.
[6] V. Alan Dale, *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movie*, University of Minnesota Press, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

folosește gagurile pentru a exploata nonsensul. Și dacă Esslin îl amintește pe Buster Keaton, care a fost raportat la suprarealism și la teatrul absurdului, putem completa cu afirmația lui Imogen Sara Smith cum că „bizarul, suprarealismul și absurdul sunt lucruri comune în comedia mută"[7].

Commedia dell'arte are și alte forme, Esslin identificând pentru Europa Centrală o fuziune a acesteia cu spectacole baroce și drame alegorice iezuite, producând „un gen care combină clovneria cu imagistica alegorică, prevestind, prin multe elemente, teatrul absurdului"[8]. Amintindu-l pe cântărețul vienez Johann Nestroy (1801–1862), care scrie comedii alegorice într-un stil comparabil cu al lui Molière și pe dramaturgul și romancierul Georg Büchner, Esslin se îndepărtează de ceea ce numea „teatrul pur" și face trecerea către a treia sursă a absurdului, nonsensul verbal. Nestroy excelează în parodie și absurd lingvistic, iar piesa *Woyzek* a lui Büchner, rămasă neterminată, reprezintă, în opinia lui Esslin, prima piesă de teatru modernă din miezul căreia se va naște Brecht sau Adamov.

În ceea ce privește tradiția absurdului, Nicolae Balotă amendează într-o formă elegantă incursiunea lui Esslin, care pare a fi o istorie literară a absurdului văzut ca o manifestare perpetuă. Din această perspectivă „nu se poate afirma existența unui filon continuu în acest sens, a unei descendențe literare a absurdului"[9], absurdul, ca și în filosofie, „s-a *pus* ca problemă de multe ori în trecut, dar s-a *propus* ca soluție doar în timpul nostru"[10]. În mod similar filosofiei, în literatură absurdul a fost uneori doar o modalitate literară pentru mulți scriitori, dar numai câțiva au făcut din el „problema-cheie", impunând un mod specific de receptare. Balotă va clasifica absurdul din perspectiva ocurenței sale ca *„element al satirei*, ca *formă de umor* ori sub aspectul *iraționalului oniric*"[11].

Pentru Balotă, absurdul este „o armă cu tăiș satiric", având origini arhaice. Procesiunea din lumea elină, spectacolele grotești abundente în aluzii satirice, comedia alexandrină și romană, apariția mimului, bufonul de curte, farsa Evului Mediu care se continuă prin fenomenul dell'Arte, vodevilul, spectacolul de music-hall și până la filmele comice – reperele cronologice care constituie, în accepția lui Esslin, tradiția „teatrului pur" sunt pentru criticul român doar „accesorii ale cuvântului"[12]. Pentru Esslin, „teatrul pur" întoarce spatele limbajului, intrarea toreadorilor în arenă, procesiunile participanților la jocurile olimpice, acțiunile preotului la liturghie – toate conțin elemente pure, abstracte, de efect teatral, pentru că „teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt"[13]. Cuvântul poate fi citit sau ascultat, dar teatrul devine teatru doar prin reprezentație.

---

[7] "But writers who relate Keaton to surrealism of Theatre of the Absurd tend to overlook the fact that the bizarre, the surreal and the absurd were commonplaces in silent comedy", în Imogen Sara Smith, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, 2008, p. 235.

[8] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 300.

[9] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 38.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem*, p. 39.

[12] *Ibidem*, p. 40.

[13] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 292.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Este discutabilă «puritatea» acestui gen de teatru"[14] afirmă Balotă, situându-se astfel în totală opoziție cu Esslin. A-i nega teatrului cuvântul, dialogul, este „la fel de eronat ca și a socoti drept «poezie pură», inefabilul, non-verbalul dintr-un poem"[15], iar teatrul absurdului își revendică filoanele (reprezentațiile antice, *comedia dell'arte*, etc.) chiar prin utilizarea absurdului verbal și nu prin folosirea formelor non-verbale, teatrul constituindu-se încă de la începuturile sale *„în* și *prin* cuvânt"[16].

„E adevărat că teatrul absurdului, în lupta sa cu limbajul, se folosește de numeroasele modalități nonverbale ale unei reprezentații dramatice. Dar spectacolele *dell'Arte*, cele de circ ori de revistă nu sunt precursoarele teatrului unui Eugen Ionescu ori al unui Adamov prin folosirea *formelor non-verbale*, ci, în primul rând, prin utilizarea *absurdităților* verbale, care de cele mai multe ori, atât în vechiul, cât și în noul teatru, urmăresc scopuri satirice"[17].

În consecință, Balotă își va structura studiul pornind de la modalitățile în care a fost folosit absurdul, prima intenție fiind scopul satiric. Subcapitolul *Satira și absurdul* va trece în revistă absurditatea intenționată, subliniind distincția dintre absurd ca element al satirei reprezentate scenic sau al satirei de reprezentație (incluzând aici toate formele de reprezentație descrise de Esslin – procesiunile, farsele Evului Mediu, *comedia dell'arte* și chiar filmul mut, ca reprezentare a expresiei) și absurd ca element al satirei filosofice.

Satira filosofică demonstrează prin absurd chiar absurditatea gândirii, funcționând prin alegerea paradoxului, a nonsensului și a antinomiei. În Antichitate, ca preambul al reprezentației teatrale de mai târziu, putem enumera câteva din operele și speciile care conțin germenii absurdului filosofic: *satira* (satura), chiar de la Xenofan din Colofon, celebru pentru poemele polemice *Siloi* prin atitudinea sa ostilă antropomorfizării religioase, *fabula atellane* în faza sa literară (farse care aveau subiecte improvizate și personaje stereotipe[18], groteşti) sau *Saturae Menippeae* a lui Marcus Terentius Varro, cu tematică filosofică și titluri care fac aluzie la un conținut satiric.

Ne îmbarcăm pe *Corabia nebunilor* a lui Brant și asistăm la *Elogiul nebuniei* performat de Erasmus de Rotterdam, la o examinare satirică a societății și a abuzurilor Bisericii, dar și la fantezia, satira și grotescul lui Rabelais. Însă numele care trimite fără drept de apel la absurdul satiric este Jonathan Swift, și nu doar prin *Călătoriile lui Gulliver*, ci și prin *O propunere modestă pentru a feri pe copiii săraci din Irlanda să devină o povară pentru părinții lor* – una dintre cele mai rafinate satire, un pamflet propagandistic în care se propune, cu scopul de a combate mai bine sărăcia și suprapopularea din Irlanda, vânzarea copiilor săracilor

[14] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 40.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem*, p. 40–41.
[18] Cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca hrană pentru bogați. Ca urmare, susține autorul, nu numai că va fi redusă populația, dar veniturile celor săraci vor crește în mod semnificativ. În dezvoltarea acestei teze absurde, Swift oferă detalii economice, proiectarea costurilor de creștere a copilului (care vor fi diminuate în cazul în care copilul este mâncat), numărul de porții pe care un copil le-ar putea furniza, și, ca o culme a grotescului, carnea copiilor din Irlanda ar putea fi considerată o delicatesă atât pentru englezi, cât și pentru proprietarii de terenuri din Irlanda, prin urmare, ar fi foarte căutată pentru sărbători și ocazii speciale. Argumentele sale, prezentate în mod rațional, sprijină o propunere profund irațională. Desigur, este un pamflet politic, dar dezumanizarea și reducerea la nesemnificativ a speciei umane sunt strategii în care satira este îngroșată până aproape de absurd. Umanul este demistificat prin reducere la absurd[19] și în *Călătoriile lui Gulliver*, mult mai cunoscută cititorului, unde prevalează fantasticul. O permanentă pendulare între real și ireal, între normal și absurd, condiția umană răsturnată descrisă în voiajul al treilea și al patrulea, locuitorii din Laputa care nu trăiesc pe pământ, ci deasupra lui, pe o insulă zburătoare, sau populația de *houyhnhnms* care are atribute moral umane, însă înfățișarea este cabalină, viziunile terifiante, dar și umoristice – acest joc al măștilor satirice conduce la o îndrăzneață încălcare a celor mai îndepărtate limite ale ironiei, îmbinată cu o bună doză de grotesc.

2. Nonsensul verbal ca instrument de constituire a umorului absurd

Abandonând mișcarea, reprezentația scenică și tot ceea ce ține de „teatrul pur", Esslin își propune să abordeze literatura nonsensului verbal ca trăsătură specifică teatrului absurdului, plăcerea nonsensului fiind o eliberare din „cămașa de forță a logicii"[20].

Această aventură începe cu versurile fără sens din folclorul copiilor și ajunge la apogeu prin Lewis Caroll și Edward Lear, dar și prin Christian Morgenstern care sunt „cei mai importanți dintr-o pleiadă de poeți care au găsit un debușeu în nonsens"[21].

De multe ori s-a amintit de opera matematicianului Lewis Carrol, *Alice în Țara Minunilor (Alice's Adventures in Wonderland)* urmată de *Through the Looking Glass* (*Prin ocheanul întors*), ca fiind scrieri în care rațiunea ilogică produce un umor absurd.

Acesta este punctul în care cele două studii se aliniază, abordând în mod identic ceea ce Balotă numește *umorul absurd* și Esslin *literatura nonsensului.* Amândoi aduc în discuție opere și nume reprezentative pentru această categorie: Edward Lear, Lewis Caroll și Christian Morgenstern, ultimii doi bucurându-se de o tratare amănunțită și pe deplin justificată în *Literatura absurdului.*

[19] Cf. Nicolae Balotă *op. cit.*, p. 43.
[20] *Ibidem*, p. 303.
[21] *Ibidem*, p. 309.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Esslin trece direct la discutarea anumitor pasaje din scrierile acestora, în timp ce Balotă aduce precizări teoretice despre mecanismul creator de umor absurd. Dacă satira ironizează vicii umane sau deficiența unor sisteme sociale cu scopul de a critica, folosind absurdul ca mijloc de a atrage atenția, umorul absurd are ca tehnică răsturnarea logicii și a raționamentului.

Printre numeroasele teorii ale umorului, la rădăcina acestui tip de umor stă teoria incongruenței de care amintește Schopenhauer. Ridicolul rezultă din încadrarea paradoxală, neașteptată a unui obiect într-un concept care, de fapt, este diferit de el. „Fenomenul râsului semnifică întotdeauna percepția bruscă a unei incongruențe dintre un asemenea concept și obiectul real conceput prin intermediul lui; așadar între abstract și intuitiv"[22].

Absurdul apare ca ingredient și în *Critica facultății de judecare* a lui Kant: „În tot ceea ce produce un râs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva *absurd* (care în sine nu poate satisface intelectul). Râsul este un afect care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic"[23]. Dar pentru umorul absurd există un alt nivel de incongruitate care nu poate fi soluționat în nicio situație compatibilă cu experiența normală se arată în studiul lui Elliott Oring, *Engaging Humor*, care face distincția între umorul absurd și nonsens. Incongruitatea în umorul absurd nu este situată numai în structură sau expresie lingvistică, ci și în conținut[24].

O diferență crucială între absurd și nonsens o face și Michael Holquist pentru care „absurdul arată o discrepanță între valorile pur umane și valorile pur logice... contrastul între sistemele credinței umane cărora le poate lipsi logica și extremele unei logici descătușate de tulburarea umană... Astfel, absurdul se joacă cu ordinea și dezordinea, iar nonsensul se joacă doar cu ordinea"[25]. Ca reacție la abordarea lui Holquist, Susan Lisa Ede subliniază faptul că dramaturgii absurdului au apelat cu preponderență la mijloace extralingvistice „folosind minimum de limbă și atunci numai pentru a descoperi inadvertențele sale", în timp ce în nonsens, „cuvintele exercită de multe ori o putere creatoare, similară cu cea acordată limbajului din unele culturi primitive"[26].

---

[22] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2012, p. 105.

[23] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Trei, 1995, p. 168.

[24] V. Elliott Oring, *Engaging Humor*, cap. II, *The Senses of Absurd Humor*, University of Illinois, Urbana, 2003, p. 13–26.

[25] "The absurd points to a discrepancy between purely human values and purely logical values [...]. The absurd is a contrast between systems of human belief, which may lack all logic, and the extremes of a logic unfettered by human disorder. Thus the absurd is basically play with order and disorder. Nonsense is play with order only", în Michael Holquist, *What is a Boojum? Nonsense and modernism*, p. 106, în „Yale French Studies", No. 96, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 1: 1948–1979 (1999), p. 100–117, disponibil pe http://www.jstor.org/stable/3040720?&seq=2#page_scan_tab_contents, accesat pe 5.01.2015.

[26] Lisa Susan Ede, *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Caroll*, The Ohio State University, 1975, p. 5–6, teză de doctorat nepublicată, disponibilă pe https://www.scribd.com/doc/70394898/The-Nonsense-Literature-of-Edward-Lear-and-Lewis-Carroll-Ede-Lisa-Susan, accesat pe 10.04.2015.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-un sens larg, umorul absurd vizează absența sau refuzul sensului, fiind strâns legat de alți termeni, precum „umorul negru", „nonsens", „incongruitate". Privit în sine, umorul este aproape imposibil într-o lume perfectă. El este un produs, o reacție la imperfecțiunea sau la dezordinea lumii. Incongruența este, cu alte cuvinte, percepția a ceva care încalcă modelele noastre mentale și așteptările, comicul derivând din contrastul instalat între elementele unei relații. Dintre celelalte teorii (cea psihanalitică și cea axiologică), această teorie a incongruenței dă o „explicare adecvată umorului absurd"[27] afirmă Balotă.

Alice's Adventures in Wonderland a avut un succes imediat în 1865. Este o carte pentru copii, dar mulți au văzut-o ca un prim exemplu de inovație, apusul unei tradiții sau zorii unui nou început. Ba chiar a fost folosită drept șablon pentru explicarea noțiunilor de fizică cuantică[28]. Povestea fetiței care cade într-o gaură de iepure și se trezește în altă lume este o poveste destul de nevinovată, însă critica a văzut în ea o mină inepuizabilă de teme literare, filosofice și științifice, printre acestea ridicându-se și problema nonsensului și a umorului absurd. Citind această carte, apreciază Wim Tigges, cineva „are impresia că regulile jocului sunt aleatoriu și continuu modificate mai degrabă decât respectate în mod consecvent"[29]. Aventurile par dominate chiar de o „logică" a absurdului, căci nu există o rațiune a evenimentelor, a situațiilor. Răsturnarea problemelor de logică era una dintre pasiunile lui Carrol și aceasta apare la nivelul replicilor dintre personaje bazate pe un nonsens total, de exemplu, conversația dintre cele două regine din finalul călătoriei lui Alice în *Prin ocheanul întors*. Carmen Dominte sesizează aspectul *inversiunii* ca obsesie majoră a lui Carrol: „obsesia majoră a lui Lewis Caroll este *inversiunea*, devenită caracteristică esențială a universului absurd"[30], iar această inversiune are propriul ei tipar, „implică o anumită ordine, astfel încât absurdul care rezultă în urma acestor inversiuni [...] este determinat de o logică a contradicției sau a negației"[31].

La Edward Lear și Caroll nonsensul are sens parodic și este pus în legătură directă cu rimele copiilor care folosesc nonsensul doar pentru plăcerea auditivă – sunet și rimă – sensul cuvintelor fiind fără importanță. Din acest punct de vedere, atât *Book of Nonsense* (*Cartea nonsensului*) a lui Lear, cât și ciclul *Alice* sunt repere în istoria literaturii pentru copii. Dar nonsensul cultivat de scriitorii epocii victoriene este o modalitate de a reacționa în fața unui absurd social. Fără a intra în teoriile nonsensului, ținem totuși să menționăm una dintre cele mai vechi și mai

[27] Nicolae Balotă, *op. cit.* p. 47.

[28] Ne referim la cartea fizicianului Robert Gilmore, *Alice in Quantumland. An Allegory of Quantum Physics*, Copernicus Books, 1995.

[29] "One indeed has the impression that the rules of the game are continually and randomly modified rather than consistently adhered to", în Wim Tigges, *An Anathomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam, 1988, p. 22.

[30] Carmen Dominte, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism. Tipologia personajului absurd*, București, Editura Ars Docendi, 2014, p. 34.

[31] *Ibidem*, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoscute definiții date nonsensului care, în opinia noastră, are legătură cu tema absurdului. Pentru Strachey, sensul nonsensului este „să descopere și să prezinte incongruitățile tuturor lucrurilor dinlăuntru și din afara noastră"[32], fiind un mod încântător și plin de umor „de a aduce confuzie în ordine prin așezarea lucrurilor cu susul în jos, punându-le în tot felul de combinații nefirești, imposibile și absurde, dar care nu sunt dureroase sau periculoase"[33].

Nonsensul victorian este o artă care, prin contradicțiile sale, aduce la lumină o nouă armonie. Nu este necesar ca lumea să fie doar tragică și religioasă, dar este cu siguranță un imperativ ca ea să fie fără sens, tocmai pentru a descoperi partea spirituală. Abaterea de la rațiune și intelect este chiar baza acestui tip de spiritualitate. Folosirea nonsensului verbal este doar o soluție estetică pentru sentimentul de dezintegrare și anarhie. În locul compromisului rațional și logic, nonsensul oferă o viziune în care raționalul nu mai are nicio valoare. Iată un exemplu de *limerick*:

"There was an Old Man on a hill, / Era un bătrân pe un deal
Who seldom, if ever, stood still; / Ce alerga mereu ca un cal.
He ran up and down, / Fugea-n sus și-n jos
In his Grandmother's gown, / Într-un capot foarte gros
Which adorned that Old Man on a hill. / Elegantul bătrân de pe deal"[34].

Fiecare *limerick* are și o ilustrație care îi aparține chiar lui Lear (desenul fiind un mod de existență pentru poet), intenția de a se adresa unui public de vârstă școlară fiind deci suficient de clară, dacă ținem cont de tradiția engleză a literaturii pentru copii prin ciclul *Peter Pan.*

Eliberarea din ordinea prestabilită a realității înseamnă suspendarea tuturor normelor. semnalând astfel superficialitatea convențiilor, intoleranța și absurdul social. Soluția pentru Lear este călătoria într-o țară unde poate denunța absurditatea din lumea reală (în *The Jumblies and Other Nonsense Verses*), iar pentru Carroll este evadarea în „țara minunilor". Nonsensul Victorian, prin Caroll și Lear, a dominat în mod serios studiile filosofice ale lui Gilles Deleuze (*The Logic of Sense*, 1969) și Jacques Lecercle (*Philosophy of Nonsense*, 1994).

Dacă unii cercetători au încadrat discursul nonsensului în literatura absurdului[35],

[32] "In contradiction to the relations and harmonies of life, nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us." în Edmund Strachey, "Nonsense as a Fine Art", Fifth Series, Volume LXIV, Oct.-Nov.-Dec. 1888, p. 515–531 (reprints from "Quarterly Review", 167, 1888, p. 335–365), disponibil pe http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf, p. 515, accesat pe 2.01.2015.

[33] "Of bringing confusion into order by setting things upside down, bringing them into all sorts of unnatural, impossible, and absurd, but not painful or dangerous, combinations", în Edmund Strachey, *op. cit.*, p. 515.

[34] Edward Lear, *Limericks, adică Limerick-uri de Edward Lear*, tălmăcite de Gabriela Monica Rusu, Editura Litemet, 2010, pdf. disponibil pe http://editura.litemet.ro/carte/271/Edward-Lear/Limericks-adica-limerick-uri.html, accesat pe 5.01.2015.

[35] V. M.R. Haight, *Nonsense*, în „British Journal of Aesthetics" 11 (3): 247–256 (1971), disponibil pe http://philpapers.org/rec/HAIN, accesat pe 11.01.2015.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lear fiind considerat chiar „primul scriitor absurd"[36] și chiar au pus semnul egal între nonsens și modul în care „absurdiștii" au folosit limbajul, această echivalență între nonsens și absurd este neîntemeiată. Wim Tigges diferențiază tranșant nonsensul de absurd, mai ales din perspectiva reprezentării realității în textul literar: „în nonsens limbajul *creează* o realitate, în absurd *reprezintă* o realitate fără sens"[37].

Neil Cornwell aduce în discuție și concepția mai nouă despre nonsens, care este văzut de Leonid Geller ca fiind generator de un posibil nou sens: „nonsensul semnifică cel mai puțin probabil lipsa de sens. Sarcina sa constă în generarea unui (presupus) nou sens"[38].

Poezia nonsensului este „înaintemergătoarea literaturii absurdului"[39] afirmă Balotă doar în sensul în care ea abordează absurdul ca valoare estetică, realitatea creată de care vorbește Tigges este o lume fictivă, iar absurdul acestei lumi fictive se răsfrânge asupra lumii reale doar prin caricatură, prin parodie.

Așa cum absurdul este filosofic perceput ca un divorț, tot așa, umorul absurd se întemeiază pe contrastul dintre ceea ce logic se așteaptă și ceea ce ilogic se oferă.

Mai mult decât Lewis Carrol, Rabelais, prin exuberanța verbală și inventivitatea extravagantă din *Gargantua și Pantagruel*, considerată atipică pentru secolele anterioare secolului al XVII-lea, este considerat astăzi un izvor al umorului absurd. Dificil de înțeles, receptarea operei sale necesită o totală reconstrucție a concepției artistice și ideologice, renunțarea la cerințele adânc înrădăcinate ale gustului literar și revizuirea multor concepte[40]. Seriile grotești cu scopuri satirice au la bază îmbinări absurde de cuvinte rezultate din violarea logicii și imprevizibilul asocierii: „se scălda în clopotniță și se usca în eleșteu", „pescuia în văzduh și prindea raci în aer"[41] – nu numai imprevizibilitatea, dar și alegerea intenționat contrară a celui de-al doilea termen al relației stabilesc în aceste exemple un tip de incongruență logică.

Dacă lipsa logicii poate furniza umorul absurd, folosirea ei în exces are același rezultat. Pentru a produce efecte de umor absurd, Rabelais, spune Balotă,

---

[36] Thomas Byrom, *Nonsense and Wonder. The Poems and Cartoons of Edward Lear*, New York, E.P. Dutton, p. 2, apud Wim Tigges, *op. cit.*, p. 126.

[37] "In nonsense, language creates a reality, in the absurd, language represents a senseless reality", în Wim Tigges, *op. cit.*, p. 128.

[38] "«nonsense» least of all signifies the absence of sense, its task (analogous to that of the «trans-sense», or «zaum», language of the Russian Futurists) consisting in «the generation of [a presumably new] sense»". În Leonid, Geller, „Teoriia kha [o ↔ rm] sa", „Wiener Slawistischer Almanach", 44 (1999), 67–123, p. 110, apud Neil Cornwell, *The Absurd in Literature* (Kindle Locations 564–566), Manchester University Press, Kindle Edition.

[39] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 48.

[40] V. *Introducerea* la Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.

[41] François Rabelais, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

foloseşte un procedeu care presupune un exces de logică. Incongruenţa socială, neadecvarea unui mesaj sau a unui personaj la context sunt evidente, de exemplu, în capitolul al XIX-lea, când meşterul Janotus, „după ce s-a împărtăşit cu anafură la frigare şi cu agheasmă din butoi"[42] vine la Gargantua să ceară clopotele cele mari. Aceste clopote mari, deşi au însuşiri fireşti şi „alcătuiri substanţiale", sunt „înzestrate cu puterea telurică, esenţială şi elementară, intronificată în natura lor quidativă de a feri de negură şi de furtună nu numai viile noastre, ci şi pe cele vecine"[43]. Dacă le va aduce, Janotus va primi drept răsplată „zece perechi de cârnaţi şi una de nădragi." Jargonul pedant este înecat în derizoriu, „cuvintele sunt opuse ideilor, ideile lucrurilor"[44], contradicţia dintre convenţia socială şi motivaţia personală alcătuiesc tabloul unei degradări umane sub forma carnavalescului grotesc, împingându-ne parcă în lumea plină de angoasă a absurdului.

„Întreaga tradiţie a şotiei şi mascaradei concentrată fie în marile figuri de clovni din istorie, în «proştii» din folclor şi în mistica idiotului satului culminează pentru noi în teatrul absurdului"[45] afirma John Parkin.

Nonsensul verbal alterează normele de construcţie a enunţului, privând cuvintele de sensul lor. Nu degeaba s-a spus peste ani că Ubu este un personaj rabelaisian sau că limbajul lui Jarry aparţine şcolii lui Rabelais.

3. Onirismul – constantă tematică şi structurală în literatura absurdului

O constantă tematică, dar şi structurală în literatura absurdului este şi dihotomia absurd-vis care poate apărea concomitent cu satira sau umorul absurd în acelaşi text literar.

Pentru Esslin, o importanţă deosebită pentru tradiţia teatrului o reprezintă „folosirea modelelor de gândire mitică, alegorică şi fantazantă: proiecţia, în termeni concreţi, a realităţilor psihologice. Căci există o legătură apropiată între mituri şi vise, iar miturile au fost numite visele colective ale omenirii"[46]. Esslin sugerează că visul şi mitul sunt printre rădăcinile teatrului absurd, bazându-se pe autoritatea lui Mircea Eliade. Dacă lumea mitului a încetat să mai existe în plan colectiv altfel decât în forme camuflate în artistic sau patologic, la nivelul individului, ea este mereu prezentă, fiind „simţită în visurile, fanteziile şi dorurile omului modern.

[42] François Rabelais, *op. cit.*, p. 74.

[43] *Ibidem*, p. 75.

[44] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 47.

[45] *The whole tradition of sotie and mascarade focused both in the great clowns of history, the numskull figures of folklore and the mystique of the local village idiot, culminates for us in the theatre of the absurd*, în John Parkin, *Humour Theorists of the Twentieth Century*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 1997, p. 32, apud Cornwell, *op. cit.* (Kindle Locations 590–592).

[46] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 311.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mitul nu dispare niciodată din actualitatea psihică", continuă Eliade, „el își schimbă numai aspectul și-și camuflează funcțiile"[47]. Deși propune abordarea gândirii mitice, Esslin lasă în suspans problema mitului (care s-ar justifica poate doar la Artaud), optând pentru o elaborată incursiune în literatura visului și a alegoriei.

Dar folosirea alegoriei nu determină încadrarea unui text în categoria absurdului. „Nu putem socoti folosirea alegoriei drept absurdă" afirmă Balotă, căci toate epocile literare au folosit alegoria. Mai degrabă modalitățile onirice din teatrul baroc ar anunța „atmosfera de coșmar" din teatrul absurdului.

Însă Esslin se referă la literatura viselor care este impregnată de elemente alegorice și nu la alegorie în sine: „literatura viselor a fost întotdeauna puternic legată de elemente alegorice; la urma urmelor, gândirea simbolică este una din caracteristicile visării"[48].

Divina Comedie de Dante Alighieri, *Călătoria pelerinului* de John Bunyan sau *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, teatrul lui Calderon sunt vise alegorice sau conțin viziuni profetice. Delimitarea între reprezentarea poetică a realității și alunecarea în vis este o operațiune delicată, dar dacă lumea e o scenă și viața e un vis, atunci „scena reprezintă vise, ea este un vis într-un alt vis"[49], conchide Esslin. Visul este un instrument de investigație și pentru romantici, dar și pentru suprarealiști, dar direcția investigației este diferită. Romanticii caută *comunicarea*, realizarea unității pierdute, cu treceri imperceptibile între vis și veghe, „lumea devine vis, visul devine lume" după Novalis, astfel că granița dintre real și oniric este aproape arbitrară, suprarealiștii îl văd ca pe un mecanism al cunoașterii de sine, o cercetare a eului.

„Orice epocă a gândirii umane s-ar putea defini, cu destulă profunzime, prin relațiile pe care le stabilește între vis și starea de veghe"[50], spunea Béguin în studiul său despre romantism și vis, starea de veghe este opusă celei de somn, fiind o contemplare generală a ambianței, o așteptare pasivă, fără orientare către ceva anume. Pentru Freud, visul este o stare intermediară între somn (ca o retragere în starea de dinainte de naștere) și veghe, fiind un „rest de activitate psihică"[51] care nu s-a putut evita total. Visul nu este un fenomen al lumii materiale, ci o proiecție a fantasmelor psihice, fiind un analog perfect al operei de artă, având propriile lui reguli de desfășurare. Caracteristica visului este prezența imaginilor vizuale, relațiile logice prezente în starea de veghe se disipă. La polul opus, Jung consideră visul o manifestare spontană a unui conținut inconștient, „o fracțiune de activitate

[47] Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 21.
[48] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 312.
[49] *Ibidem.*
[50] Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german*, București, Editura Univers, 1998, p. 21.
[51] Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. I, *Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 2009, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

psihică *involuntară*"[52]. Dar chiar dacă visul are „logică onirică" sau este total spontan, el este o discrepanță între ceea ce *este* și ceea ce *ar putea fi*, „imaginile onirice [...] reprezintă realități incoerente, *incongruente*"[53] afirmă Balotă, legătura dintre vis și absurd fiind astfel justificată.

După moda trecătoare a alegoriei începe să predomine elementul fantastic, mai ales în fanteziile satirice, exponenții fiind Swift, *Călătoriile lui Gulliver* sau romanul gotic al lui Walpole, *Castelul din Otranto*.

Esslin acordă o importanță deosebită literaturii dramatice în care apare lumea visului (*Îmblânzirea Scorpiei*, *Faust*, *Peer Gynt*), dar mai ales lumii visului văzută prin prisma psihologiei moderne, așa cum este dramaturgia lui August Strindberg. Piesele sale, *Spre Damasc*, *Visul* și *Sonata fantomelor* sunt considerate izvor de inspirație pentru teatrul absurdului, făcând „trecerea de la realitatea obiectivă a lumii exterioare, a aparențelor, către realitatea subiectivă a stărilor interioare ale conștiinței"[54]. Sondarea inconștientului și a obsesiilor la Dostoievski, Strindberg sau Joyce anticipează opera unuia dintre precursorii recunoscuți ai absurdului: Kafka.

Renunțând la a mai cerceta modul în care visul s-ar putea constitui în „tradiție" a teatrului absurd, Esslin va trece în revistă nume, opere și curente care, într-un fel sau altul, au legătură cu teatrul absurdului. Ultimul prag înainte ca teatrul absurdului să-și intre în drepturile depline este reprezentat de două piese: *Regele Ubu* de Alfred Jarry, urmată de *Sânii lui Tiresias (Les Mamelles de Tiresias)* apărută douăzeci de ani mai târziu, în 1917, ambele stârnind scandaluri remarcabile la momentul punerii în scenă. Și piesele dadaiștilor jucate la Théâtre de l'Œuvre din Paris sunt în mare parte „poeme-nonsens în formă dialogată"[55].

Tot la Théâtre de l'Œuvre s-a jucat pentru prima dată în 1896 și *Regele Ubu* (*Ubu-Roi*), considerată piesa-cheie pentru teatrul modern, cu o influență considerabilă asupra teatrului de avangardă, o explozie care a zguduit lumea teatrului cu prima replică, „merdre!". Chiar și cele mai superficiale aspecte – obscenitatea vulgară, deliberata lipsă de rafinament a dialogului, farsa grotescă – împing tradiția simbolistă într-o extremă obscură. Personajele „depersonalizate" de măști și costume, manechinele, replicile livrate pe o voce cântată artificial cu articulație exagerată construiesc o „lume de imagini arhetipale grotești"[56] în care domină figura lui Ubu, devenit rege al Poloniei (care în 1896 nici nu exista ca stat independent!) printr-o conspirație josnică. Decorul pictat, în care se amestecă arbitrar un șemineu de marmură, meri în floare, vegetație tropicală și zăpezi arctice este... nicăieri. Deja există îndoiala existenței unui astfel de spațiu, un spațiu inexistent, dar care există virtual în fiecare din noi, căci „Nicăieri este pretutindeni

[52] Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, București, Editura Anima, 1994, p. 105.

[53] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.

[54] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 314.

[55] Martin Esslin, *op. cit.* p. 327.

[56] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 319.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și, în primul rând, țara unde te afli"[57]. Natura lui dom' Ubu este înfiorătoare, transgresează specia umană, intrând într-un regn necunoscut: este tiran, crud, avar, fantoșă, monstru, gras, urât, prost, vulgar, cu trăsături porcine, nas asemănător cu maxilarul crocodilului, „este o umanitate primitivă în stare paroxistică"[58] sau o anticreatură. Preocuparea lui preferată este să ucidă și să tortureze, fiind „creatorul" unui mecanism de dezumanizare când își închipuie supliciul consoartei:

„DOM' UBU: A, dar până când, ia fă-te-ncoa', cutră! Pune-te-n genunchi în fața stăpânului tău! (*O-nhață și-o silește să îngenuncheze.*) Să suporți supliciul suprem.

MADAM UBU: Aha-ha, domnule Ubu!

DOM' UBU: Phî-hî-hî, ai isprăvit? Eu încep: torsiunea nârtiței, smulgerea perilor, împlântarea căpețelului de lemn în urechi, extracția creierului prin călcâie, belirea posteriorului, rezecția parțială sau chiar totală a măduvei spinale (măcar de s-ar putea rezolva problema spinoasă a caracterului ei țepos), fără să uităm incizia bășicii plutitoare și, finalmente, marea descăpățânare modernizată a Sfântului Ioan Botezătorul, program selectat din *Sfintele Scripturi*, atât *Vechiul*, cât și *Noul Testament*, îngrijit, compilat, revăzut și iarăși adăogit de magistrul Finanțelor, aici de față, prezent! îți place, neghioabo?"[59]

Umorul rezultă din exagerarea și descrierea cu amănunte a torturii, îmbinarea dintre un jargon absurd și unul științific, mașina de descăpățânat, aidoma mașinii de spălat creiere a lui Vișniec este apogeul unei lumi dezumanizate. Dom' Ubu nu numai că trăiește într-un spațiu care nu există, dar creează și cuvinte care nu există, pentru Jarry „limba și-a pierdut orice posibilitate de comunicare, semnalând propria goliciune și stupiditate"[60].

În deschiderea piesei *Ubu înlănțuit (Ubu enchaîné)*, reprezentare parodică a democrației liberale burgheze, DOM' UBU afirmă următoarele: „[...] nimic nu vom fi demolat, dacă nu demolăm și ruinele! Și altă cale nu văd decât să clădim cu ele edificii frumoase, bine orânduite"[61].

Pentru Cristopher Innes „ruinele" reprezintă „conceptele tradiționale, naționalismul și raționalismul unei societăți post-industriale, care pot fi eliminate eficient doar prin restructurare într-o viziune alternativă"[62]. Restructurarea propusă de Jarry produce confuzie publicului vremii, tehnicile sale extrase parcă din teatrul Grand

[57] Alfred, Jarry, *Ubu Rege*, în Alfred Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 15.

[58] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 122.

[59] Alfred Jarry, *Ubu rege*, în Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 74–75.

[60] "Jarry thus underscores the assertion that language here has lost any possibility of communication and merely stands to signal its own emptiness and inanity", în Erin Williams Hyman, *Attentats and Symbolist Spectacle*, în *The Comparatist* 29 (2005): 101–122, p. 117, disponibil pe https://muse.jhu.edu/journals/the_comparatist/v029/29.1hyman.pdf, accesat pe 12.01.2015.

[61] Alfred Jarry, *Ubu înlănțuit*, în Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 223.

[62] "The «ruins» stand for traditional concepts, the nationalisms and rationalisms of post-industrial society, and these can only be abolished effectively by restructuring the bricks into alternate visions", în Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892–1992*, Routledge, 1993, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Guignol, atracţia simbolistă (marioneta-simbol abstract al fiinţei umane), apelul la Shakespeare din deschiderea piesei *Ubu rege*, nu produc un impact deplin la acea vreme, criticii contemporani lui reproşând caracterul infantil al creaţiei sau o atitudine nihilistă. „Nu s-a observat că Ubu Rege e într-un sens o parodie a tragediei exemplare, a lui *Oedip rege* [...] un Macbeth ridicol"[63], remarcă Nicolae Balotă, dar şi Bert Cardullo, care observă şi parodierea „tuturor aşteptărilor tematice şi stilistice ale unei piese serioase"[64].

Dacă Rimbaud a pledat pentru o „tulburare a simţurilor" în poezie, acelaşi lucru face şi Jarry pentru teatru şi publicul său, realitatea şi socialul sunt puse sub semnul întrebării, piesa fiind un atac împotriva conceptelor fundamentale ale civilizaţiei occidentale, vizând în mod clar burghezia, practicile şi atitudinile sale. Grasul şi dezgustătorul Ubu este personificarea celor mai josnice instincte, dar şi a unui comportament antisocial, intenţia mărturisită de autor fiind aceasta: „Am vrut ca – o dată ridicată cortina – scena să apară în faţa publicului ca oglinda aceea din poveştile doamnei Leprince de Beaumont, în care viciosul se vede cu coarne de taur şi cu un trup de balaur, potrivit exagerării viciilor lui; şi nu-i de mirare că publicul a fost stupefiat la vederea ignobilei lui dubluri, care nu-i fusese încă pe de-a-ntregul prezentată."[65]

Piesa reprezintă un moment de cotitură în evoluţia teatrului modern prin încercarea sa de a crea un teatru pur, un teatru abstract, bazat pe principiul stilizării deliberate şi al simplificării, adoptând moduri de reprezentare schematică.

Keith Beaumont[66] sintetizează foarte clar capacitatea inovatoare al lui Jarry, delimitând două aspecte: Jarry se detaşează de principiile şi tradiţiile teatrului realist şi naturalist prin încercarea sa de a crea pe scenă o iluzie a lumii „reale", exterioare teatrului. În al doilea rând, el respinge funcţia narativă şi psihologică a teatrului, creaţia sa fiind preocupată de „situaţii" şi „tipuri" sau, mai exact, de „arhetipuri". În viziunea lui Jarry, teatrul nu este locul potrivit pentru a spune poveşti sau pentru a analiza conflicte psihologice, acestea îşi găsesc un loc mai potrivit în roman. Imprevizibilitatea lui Ubu, actele gratuite de cruzime denunţă incoerenţa şi lipsa motivaţiei logice par a aştepta, în formă embrionară, primele piese ale lui Ionesco. Să amintim şi că ideile din eseurile *Despre inutilitatea teatrului în teatru* sau *Probleme de teatru* (teatrul trebuie să surprindă universalul, eternul uman şi să evite incidentalul, nesemnificativul, decorurile stilizate, teatrul să opereze cu simboluri oferite de autor direct pe scenă şi nu cu evenimente) sunt idei care au prins rădăcini adânci în arta poetică a lui Ionesco.

---

[63] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 121.

[64] "*King Ubu* parodied in the process not only Shakespearean tragedy, most evidently *Macbeth*, but also all the turn-of-the-century thematic and stylistic expectations of serious drama", în *Theatre of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*, Edited by Bert Cardullo and Robert Knofp, Yale University Press, 2001, p. 77.

[65] Alfred Jarry, *Chestiuni de teatru*, în Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 100.

[66] Keith Beaumont, *Jarry and the Modern Theatre*, ***Ubu Roi***, în Bert Cardullo and Robert Knofp, *op. cit.*, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Americanul Erich Segal spune despre această piesă a lui Jarry că „nu a fost cu nimic mai puțin decât o lovitură într-o campanie care, în cele din urmă, va distruge toate cele prețuite de forma dramatică: coerența și logica"[67], anticipând astfel puterea „distructivă" a teatrului absurdului.

Moștenirea pe care a lăsat-o Jarry teatrului francez a fost imprevizibilă. *Ubu* a eliberat teatrul de convențiile uzate, fără a lăsa altceva în schimb, însă urmașii săi sunt reperați în alte două momente-cheie, în 1927, când Artaud fondează *Teatrul „Alfred Jarry"*, și în 1948, când Ionesco va înființa Colegiul de patafizică, în memoria inventatorului acestui cuvânt, Jarry.

Tot ciclul *Ubu* prezintă situații absurde, limbaj agresiv, nonsensuri și obsesia zoologicului, un conglomerat din care se revendică Dada și care anticipă un Urmuz, un Ionesco, un Beckett. Un soi de Ubu în *Țara lui Gufi* se va naște și sub pana lui Vișniec 95 de ani mai târziu, încununând această serie ilustră.

Dadaiștii propun o revoluție destructivă și creativă, crezul lor artistic formulat în texte teoretice este o violare nemiloasă a convențiilor tradiționale, prin alegerea aleatoriului (poezii compuse prin decuparea ziarelor), un divorț între simbolul verbal și realitate, până la anularea sensului limbajului, care este artificial și nu poate exprima sensul vieții. Funcția de comunicare a limbajului este abolită în întregime, dadaiștii, ca și dramaturgii absurdului de mai târziu, accentuează inutilitatea limbajului, ba chiar mai mult, limbajul inutil devine un instrument de batjocură și insultă directă a publicului. Exemplele sunt numeroase: pentru pictorul și scriitorul Francis Picabia, publicul miroase a bălegar de vacă, Georges Ribemont Dessaignes se adresează unei audiențe care are dinți stricați, oase putrezite, rinichi diabetici, iar scrierile lui Tzara abundă în obscenități banale sau originale.

Dacă poezia dadaistă este un coșmar tipografic, dramaturgia propusă de dadaiști schimbă raportul dintre sală și scenă. Publicul nu trebuie să stea și să privească, ci să acționeze, să fie implicat, luminile scenei erau îndreptate către public, care devine parte a actului teatral. Printre piesele dadaiștilor, cea mai cunoscută este *Le Coeur a Gaz*, o farsă scurtă, în care șase actori interpretează personaje reprezentând părți ale capului uman, „cea mai mare cacialma a secolului"[68], după cum însuși Tzara o caracterizează. Impactul asupra publicului constă în identificarea „ritmurilor subtile și dialogului, de altfel plin de nonsensuri, care, prin folosirea clișeelor adresării politicoase, îl anticipează pe Ionesco"[69], afirma Esslin.

Extravaganța din *Ubu* se regăsește și în *drama suprarealistă* a lui Apollinaire, *Sânii lui Tiresias* (*Les Mamelles de Tiresias «drame surrealiste»*), semnificația termenului fiind totuși diferită de cea actuală pe care i-a dat-o André Breton în 1924. Pentru Apollinaire, suprarealismul (revendicat ca fiind invenția sa)

[67] "His first play was nothing less than the first blow in the campaign that ultimately would destroy all cherished – that is, coherent and logical – dramatic form", în Erich Segal, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, 2001, p. 407.

[68] Tristan Tzara, *Le Cœur a Gaz*, GLM, Paris, 1946, p. 8, apud Martin Esslin, *op. cit.*, p. 329.

[69] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 329.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exprimă esența și nu aparența, este o artă mai reală decât realitatea: „m-am gândit că trebuie să ne întoarcem la natura însăși, dar fără a o imita în felul fotografilor. Când omul a voit să imite mersul a creat roata, care nu seamănă deloc cu un picior. El a făcut astfel suprarealism fără să știe"[70]. Pe urmele „fondatorului școlii demonilor absurdului"[71], Jarry, dorința de a șoca nu mai este ceva nou, teatrul trebuie să fie „modern, simplu, rapid, cu scurtăturile și ocolișurile de care este nevoie pentru a șoca spectatorul"[72].

În primul rând poet, Apollinaire rămâne totuși și în dramaturgie prin „cea mai necunoscută piesă a secolului"[73], rar jucată și foarte puțin luată în vizor. Piesa este pusă în scenă la Théâtre Maubel din Montmartre în iunie 1917, sub regia dadaistului Pierre Albert-Birot, căruia îi este dedicată, definindu-se ca un vodevil grotesc. În contextul Primului Război Mondial, textul susține repopularea Franței și emanciparea femeilor, astfel că în actul al II-lea, soțul Thérèsei (devenită Tiresias) produce patruzeci de mii și patruzeci și nouă de copii pe zi, pur și simplu dorindu-i foarte tare. „Impresarul avangardei", după cum îl numește Roger Shattuck[74] își deschide piesa cu monologul Thérèsei care refuză să mai recunoască autoritatea bărbaților, țința sa fiind sfera politică, căci ea vrea să facă război și nu copii. Își deschide bluza, iar sânii îi zboară sub forma unor baloane legate cu ață, conversia transsexuală este completă când îi apare brusc mustața și barba. Locul ales este Zanzibar (care este și numele unui joc de noroc pe care îl joacă alte două personaje, Presto și Lacouf), poporul din Zanzibar fiind reprezentat de un actor care nu spune nimic, rolul său fiind de a asigura efecte sonore prin obiecte care produc zgomot, actorul care reprezintă o colectivitate, ca tehnică inovatoare. În final, fiecare își reia rolul inițial, baloane și mingi sunt aruncate în public – acest „flirt" cu publicul, dar și farsa burlescă îl apropie de dramaturgii absurdului.

„Căci teatrul nu trebuie să copieze realitatea.
E bine ca autorul să folosească
Toate miracolele de care dispune..."[75]

Prologul reprezintă crezul lui Apollinaire, autorul este liber să folosească miracolul și imaginația așa cum, mai târziu, în piesele lui Vișniec, regizorul poate chiar să plăsmuiască și să scrie altă piesă, dar cu același titlu. Și cea de-a doua piesă a lui Apollinaire, *Culoarea timpului* (*Couleur du Temps*) anunță teatrul

[70] Guillaume Apollinaire, *Sânii lui Tiresias*, în Guillaume Apolinaire, *Scrieri alese*, trad. Tașcu Gheorghiu, București, Editura Univers, 1971, p. 365–366.

[71] Rachilde, *Alfred Jarry sau supramasculul literelor*, în Alfred Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 488.

[72] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 868.

[73] Albert Bermel, *Apollinaire's Male Heroine*, în *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1974), p. 172–182, disponibil pe http://www.jstor.org/stable/440516?seq=1#page_scan_tab_contents, accesat pe 23.04.2015.

[74] *The Impresario of the Avant-Garde* este titlul capitolului 9, dedicat lui Apollinaire, în Robert Shattuck, *The Banquet Years: The Art in France, 1885–1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Vintage Books, 1968.

[75] Guillaume Apollinaire, *Sânii lui Tiresias*, în Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 882.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

suprarealist prin folosirea visului alegoric și teatrul absurdului prin apelul la nonsens grotesc și mit.

Afirmam mai sus că unul dintre „moștenitorii" lui Alfred Jarry este Antonin Artaud, care, împreună cu Roger Vitrac și Robert Aron, va fonda în 1920 Teatrul „Alfred Jarry", a cărui activitate, cu mici întreruperi, va fi până în 1929. Regizor de teatru (mai târziu și de film), dramaturg, poet, actor, numele său este legat și rămâne în conștiința criticii pentru totdeauna prin ceea ce el numește „teatrul cruzimii". Spectacolele puse în scenă la Teatrul Jarry erau anticipate sau acompaniate de broșuri, articole explicative, scopul în care a fost creată instituția fiind „pentru a se servi de teatru și nu pentru a-l sluji"[76]. Pentru Artaud, spectacolul depășește dimensiunea estetică, teatrul este „mai întâi ritual și magic, adică legat de anumite forțe, bazat pe o religie, pe credințe efective"[77]. Importanța sa pentru teatrul absurdului constă în scrierile teoretice și în experimentele practice ca actor.

Concepția sa despre teatru este profund datoare dansurilor sacre prezentate în 1922 de o trupă cambodgiană, dar și teatrului balinez care performează un spectacol cu caracter ritualic la Bois de Vincennes, în 1931. Teatrului balinez, în care Artaud vede „o idee fizică și nu verbală", este „conținut în limitele a tot ce se poate petrece pe scenă, independent de textul scris"[78] reprezintă o vibrație a tuturor planurilor spiritului, fiind „o excitare continuă pentru spirit"[79]. Deja se cristalizează tendințele de bază pentru teatrul absurdului. Cu alte cuvinte, teatrul nu trebuie să se supună cuvântului, el este înaintea limbajului, teatrul se definește prin propriul lui limbaj de punere în scenă, iar dominația limbajului articulat pe scenă înseamnă „a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei și a se răscula împotriva posibilităților sale"[80]. Teatrul oriental, bazat pe semne, gesturi, dans, muzică capătă tendințe metafizice fiind total opus teatrului occidental care se supune cuvântului având tendințe psihologice. Asta nu înseamnă că trebuie să suprimăm total cuvântul, ci doar să-i schimbăm destinația și să-i reducem locul și să-l considerăm doar un mijloc de a conduce caractere spre scopurile lor exterioare. Cele două texte-manifest numite *Teatrul cruzimii* reprezintă punctul de plecare pentru concepțiile reformatoare din evoluția gândirii teatrale care par a se împărți „după" și „înainte" de Artaud.

Piesele de pe scenă nu trebuie să prezinte realitatea, ci să treacă dincolo de ea, actorii nu trebuie să se limiteze la rolul lor de instrument, ci să experimenteze, sala și scena devin un tot, fără bariere, recuzita va fi formată din manechine, măști enorme, obiecte „care au același rost ca și imaginile verbale", nu va exista decor. Iar condiția ca teatrul să existe este cruzimea, „fără un element de cruzime la baza

[76] Antonin Artaud, *Teatrul Alfred Jarry*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 133.

[77] Antonin Artaud, *Teatrul este mai întâi ritual și magic*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 145.

[78] Antonin Artaud, *Teatrul oriental și teatrul occidental*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 57.

[79] *Ibidem*, p. 60.

[80] *Ibidem*, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oricărui spectacol, teatrul nu este cu putință"[81]. „Tot ceea ce acționează este cruzime. Teatrul trebuie să se înnoiască tocmai prin această idee de acțiune împinsă la capăt, extremă"[82].

Eliberarea subconștientului și încercarea de ajunge înapoi într-o stare de preconștient, într-o stare de vis din care comorile subconștientului ar putea fi captate este unul dintre dezideratele artaudiene. Spectatorii trebuie să se confrunte cu imaginea autentică a propriilor conflictele interioare, iar un teatru magic îi va elibera căci: „toate conflictele adormite în noi înșine el ni le înapoiază în deplinătatea forțelor lor, și dă acestor forțe nume pe care le recunoaștem ca simboluri: și iată că în fața noastră izbucnește o încleștare de simboluri [...] nu poate exista teatru decât în clipa în care începe cu adevărat imposibilul și în care poezia de pe scenă alimentează și supraîncălzește simboluri realizate"[83].

Acest teatru metafizic recuperat din teatrul antic, teatrul oriental și reprezentații magice, redescoperă individul în relațiile sale cu natura, cu substanța sa nonsocială și nonpsihologică. „Cruzimea" nu este sfâșierea reciprocă a corpurilor, ci captarea forței originare pe care o are cuvântul, „teatrul cruzimii" *afirmă*, spune Derrida, „teatralitatea trebuie să traverseze și să restaureze, în întregul lor, «existența» și «carnea»"[84].

Într-un interviu realizat de Cristina Rusiecki în 2005, Monique Borie aduce în discuție „intuiția antropologică a lui Artaud" despre puterea cuvântului de evocare și realizare, despre inseparabilitatea cuvântului de modul său de folosire, „despre viziunea asupra lumii și imaginea asupra corpului", pentru a produce o schimbare artaudiană în teatru „trebuie să regăsim eficacitatea pierdută a limbajului, capacitatea lui de a comunica planuri diferite și de a umple spațiul. Prin spațiu, cu corpul actorului în el, putem să ne apropiem de vechile metode de a gândi lumea"[85].

Dar noii concepții despre teatru i-a lipsit contextul de a fi pusă în practică până în 1935, când găsește câțiva susținători ai acestui *théâtre de la cruauté*. Va încerca să facă adaptarea poveștii macabre a contelui Cenci și a fiicei sale Beatrice, rezultând astfel o piesă *Les Cenci* (în care Artaud joacă el însuși rolul contelui), care trebuie să reprezinte suportul practic al teoriei sale inovatoare. Piesa șochează publicul nu numai prin cruzimea excesivă și bio-ilogică (cum procedase și Euripide prin *Medeea*), prin violența, incestul sau violul care apar ca teme, ci și prin vorbirea ciudată și artificială a personajelor. Dar reforma teatrală artaudiană nu a

[81] Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 80.

[82] Antonin Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 65.

[83] Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 74.

[84] Jacques Derrida, *Scriitura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998, p. 316.

[85] Cristina Rusiecki – interviu cu Monique Borie, „Monique Borie: analogia sau abolirea limitelor", interviu publicat de revista „Cultura", nr. 6/2004, disponibil pe http://atelier.liternet.ro/articol/2126/Cristina-Rusiecki-Monique-Borie/Monique-Borie-Analogia-sau-abolirea-limitelor.html, accesat pe 15.01.2015.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fost înțeleasă ca atare; piesa a fost un eșec, datorită faptului că teoria din spatele piesei (influențată de mișcarea suprarealistă și de teatru-dans balinez) solicită personajelor să reprezinte forțele universale în loc de persoane reale. „Felul ritualic în care el (Artaud, n.n.) spunea textul, ca pe o incantație, a intrigat, dar nu a convins publicul"[86].

În numele noului teatru, limbajul devine invocație pan-religioasă adresată universului, vehicul al pulsiunilor dintre om și cosmos. Teatrul absurdului se înscrie în această miraculoasă tradiție. Dramaturgi ca Adamov, Ionesco, Beckett, Genet, Vian sau Vișniec devin „artizani ai semnului. [...] nu își propun să mai vorbească despre ceva, ci să *comunice*"[87].

Ideile lui Artaud sunt considerabil extinse în „teatrul de laborator" (1950–1960) condus de Jerzy Grotowski. Într-un articol publicat în 1967, Grotowski va pune în balanță întreaga viziune artaudiană. Deși „teatrul cruzimii" a fost canonizat, trivializat, „schimbat pe nimicuri fără valoare"[88] spune Grotowski și se regăsește în spectacole lamentabile care denotă „lipsa de meserie", acestea de datorează faptului că viziunile lui Artaud „sunt imposibil de realizat", dar asta nu înseamnă ca Artaud se înșela. Deși nu a lăsat nicio cale concretă, nu a indicat nicio metodă, cu toate neajunsurile de care se face vinovată teoria sa prin care „percepe mitul ca centru dinamic al reprezentației teatrale"[89], Artaud este un vizionar.

> „[...] Artaud era un profet. Textele sale organizează o tramă atât de specială și de concretă de previziuni [...], încât toate acestea trebuie să se îndeplinească. Nimeni nu știe cum, dar este inevitabil. Și toate acestea se vor împlini"[90].

„Putem vedea îndeplinite multe din intențiile lui Artaud, afirmă Hinchliffe, influența sa asupra tehnicilor visului [cuvântul are aceeași importanță pe care o are în vis, n.n.] a fost considerabilă în teatrul absurdului, dar dramaturgii absurdului (poate cu excepția lui Beckett) au eliminat ideile sale despre eliminarea autorului și a textului. Într-adevăr, în teatrul absurdului a fost vizibil mai degrabă un teatru al dramaturgului decât al producătorului"[91].

Mult mai sistematic în studiul său, căci Esslin va trece în revistă cam tot ce ține, sub o formă sau alta, de absurd, singurul său criteriu pentru capitolul *Tradiția absurdului* fiind cel cronologic, Balotă rămâne fidel intenției sale de a parcurge aventura onirică ca rădăcină a absurdului. Tradiția lumii ca scenă și a vieții ca vis

---

[86] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 344.

[87] Anca Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Editura Timpul, 1999, p. 82.

[88] Jerzy Grotowski, *Nu era în întregime el însuși*, în Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998, p. 53.

[89] *Ibidem*, p. 56.

[90] *Ibidem.*

[91] "His influence, particularly his insistence on dream techniques, has been considerable in the Theatre of Absurd, but absurd dramatists (with the possible exception of the later Beckett) have ignored his ideas about eliminating the author and his text. Indeed, Absurd Theatre has been prominently a theatre of playwrights rather than producers", în Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen and Co. Ltd, 1977, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

are rădăcini prea adânci pentru a fi discutată aici şi nu toţi scriitorii care s-au folosit de acest motiv pot fi măsuraţi prin grila absurdului, dar „putem aminti elementele de vis alegoric din teatrul baroc spaniol, [...] naraţiunile lui E. Th. A. Hoffmann, Gérard de Nerval şi Edgar Allan Poe"[92].

Pe de altă parte, romanticii folosesc visul în mod conştient, ca instrument al creaţiei, adoptarea acestei modalităţi nu înseamnă „aderarea la absurditate"[93]. Romanticul german Jean-Paul, dar şi Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano cultivă imagini literare în care este prezentă absurditatea onirică şi, în această descendenţă, îi putem aminti şi pe E. Th. A. Hoffman şi pe Edgar Allan Poe. Exagerând totuşi, unii critici au găsit corespondenţe cu teatrul absurdului chiar şi în opera lui Shakespeare[94], citirea piesei *Regele Lear* într-un registru nu prea îndepărtat de absurd[95] a suscitat interes, dar şi numeroase critici.

Aceste trei coordonate: satira absurdă, umorul absurd şi absurdul oniric nu reprezintă decât nişte concordanţe, linii, care preced estetica absurdului în definiţia ei actuală, sunt doar „elemente disparate"[96], corespondenţe dintre motive şi procedee paralele între o arie particulară (teatrul absurdului) şi una generală (literatură). În concluzie, pentru Balotă, structura specifică absurdului este dată de grotescul baroc, ironia romantică şi antiraţionalism.

4. Grotescul, ironia, iraţionalul

Grotescul prezintă figura umană într-un mod exagerat şi distorsionat prin exploatarea asemănărilor dintre oameni şi animale sau obiecte, rezultând, în final, o caricatură, şi apoi o reprezentare grotescă, obiectul deformat devine înspăimântător, depăşind cu mult proporţiile caricaturii.

Folosit mai mult în legătură cu artele vizuale decât cu literatura, acest concept se aplică, după Kayser, procesului de creaţie, produsului în sine şi receptării acestui produs. Constituit din contrastul discordant dintre formă şi conţinut şi rezultând într-un amestec de ridicol şi terifiant, conceptul de grotesc a căpătat însemnătate deosebită în secolul al XX-lea, când teoreticienii literaturii absurdului l-au indicat drept factor configurator al anti-teatrului.

Lucrarea de referinţă din 1957 a lui W. Kayser menţionează trei teze despre grotesc şi anume: grotescul este lumea înstrăinată, grotescul este „un joc cu

[92] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 50–51.

[93] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 53.

[94] V. Gustave Rene Hocke, *Manierismul în literatură*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers, 1998, cu o prefaţă de Nicolae Balotă, p. 243: „[...] în deformanta oglindă dedalică, lumea apare ca o absurditate. Europa absurdului apare în epoca shakesperiană. Tehnica deformării s-a intensificat în timpul generaţiilor următoare [...] omul se preface într-o caricatură a sa însuşi, dar şi a universului".

[95] V. Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

[96] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

absurdul", grotescul este „o încercare de a introduce demonicul în viață"[97] și are în vedere faptul că toate epocile literare (și arta) au avut o anumită predilecție pentru grotesc. Grotescul insuflă frica de viață și nu frica de moarte[98] spunea Harpham și de aici nu este decât un pas spre sesizarea legăturii sale cu absurdul, relația dintre grotesc și absurd fiind atent disecată de Bogdan Crețu în lucrarea *Matei Vișniec: un optzecist atipic*[99]. Dar, până în contemporaneitate, grotescul a fost pe deplin degustat de către baroc. Atributul fundamental al grotescului este puterea de evocare, capacitatea sa de a trezi în cititor sau în privitor sensul unei lumi înstrăinate, alienate, absurditatea sa, ilustrând o lume aflată sub puterea forțelor demonice. Kayser separă grotescul de fantastic, lumea fantasticului nu este amenințătoare. Neașteptatul și surpriza sunt elemente esențiale ale grotescului. Temele grotescului (de exemplu: Apocalipsa, dansul morții, boala nebuniei, balul mascat) deschid noi perspective caracterizate prin distrugerea logicii și regresia în inconștient – nebunie, isterie și coșmar, dar singura care stabilește relația grotescă dintre lucruri este percepția noastră, care se schimbă odată cu evoluția omenirii. Grotescul este redefinit de la o epocă la alta, în funcție de ceea ce simte umanitatea ca fiind amenințător. O situație, un obiect sau o persoană poate dobândi atributul de „grotesc", în funcție de orizontul de așteptări, dar condiția este să stârnească râsul, uimirea și dezgustul, oroarea.

Revenind la literatură, aceasta s-a supus gustului barocului pentru grotesc, pentru „maraviglia", tema preferată în acea vreme fiind „lumea răsturnată", în care se amestecă monștri, ființe cu diferite forme, creaturi stranii definind grotescul din perspectiva aceasta ca un amestec heteroclit, compozit. În planul formei, producțiile poetice se bazează pe simpla sonoritate a sunetelor – letrism, sunt folosite metafore confuze, neclare, care unesc termeni ai căror sensuri sunt foarte îndepărtate, caracteristică fiind arta combinațiilor paralogice. Omul baroc este o ființă într-o continuă mișcare, instabil, folosind metafora poate metamorfoza totul în toate, această „tendință spre *compozit* ori spre *metamorfoză* este o modalitate care anunță absurdul contemporan"[100]. Dramaturgia absurdă produce o serie de nuanțe nelimitate ale acestui concept, deși între „absurd" și „grotesc" nu se poate pune semnul egal, mai ales dacă avem în vedere absurdul ca fiind opus rațiunii.

Absurdul, așa cum l-a perceput Camus, devine un termen cu implicații largi, iar utilizarea acestui termen în teatrul absurdului a extins sensul său și mai mult. În

[97] W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling Verlag, Hamburg, 1957, p.199, apud Romul Munteanu, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, București, Editura Pro Humanitate, 1997, p. 55.

[98] Geoffrey Harpham, *The Grotesque: First principles*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p. 461–468, disponibil pe http://www.jstor.org/discover/10.2307/430580?uid=2&uid=2134&uid=3&uid=2483457867&uid=3738920&uid=60&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2483457857&uid=63&uid=60&sid=21104594654867, accesat pe 5 septembrie 2014.

[99] Bogdan Crețu, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2005.

[100] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

contextul literaturii, mai ales în dramaturgie, absurdul se suprapune atât de firesc peste grotesc, încât, dacă n-ar fi fost Esslin, am fi vorbit azi despre „teatrul grotescului". Piesele lui Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, Vişniec sunt un adevărat tezaur al grotescului, fiind greu să decidem între „grotesc" şi „absurd" atunci când vorbim de LUCKY şi POZZO în *Aşteptându-l pe Godot*, de ORATORUL în *Scaunele* lui Ionesco, DOAMNA în *Cameristele* lui Genet sau de personajele descrise ca fiind „groteşti" ale lui Vişniec – MACABEUS, PARASCHIV.

Chiar din epoca victoriană se prefigura o schimbare, secolul al XIX-lea fiind denumit „epoca schimbării", atât în filosofie, geologie, biologie, suspendarea judecăţii este dictată de percepţia că pot exista mai multe răspunsuri contradictorii general valabile.

Scopul ironiei romantice nu este de a convinge, de a amuza sau de a ridiculiza, ci, mai degrabă, să pună la îndoială certitudinile şi posibilităţile, este un răspuns la problema contradicţiilor în viaţă, care sunt percepute ca fiind ireconciliabile. Ironia este o formă de paradox, o mărturisire a neputinţei omului de a răspunde logic. Pendulând între două tendinţe, ruptura cu realul şi reconcilierea cu acesta, sufletul romantic adoptă ironia ca armă de luptă împotriva realului, dar şi a idealului. Acest dublu mecanism de ascensiune şi degradare, de aspiraţie spre sfera înaltă şi de recunoaştere a incapacităţii de a atinge absolutul, prefigurează teza camusiană – confruntarea dintre absenţa sensului în lumea înconjurătoare şi dorinţa omului de a găsi un astfel de sens. Ironia romantică este o compensare a dezamăgirii neputinţei, ce-i rămâne în fond lui Sisif? Revolta absurdă, sfidarea şi resemnarea fericită. „Eroul absurd, ca şi romanticul ironic, nu îşi îngăduie nici o iluzie. Ei se apără împotriva unei situaţii fără de ieşire, în care se ştiu angajaţi, printr-o recunoaştere a realităţii, dar şi prin izolarea semeaţă a spiritului lor de acea realitate pe care, neizbutind să o cuprindă, o sfidează"[101]. În acest sens trebuie văzute dialogurile ironice din *Cântăreaţa cheală* şi din *Aşteptându-l pe Godot* – ironia are scopul de a exploata absurditatea, divorţul omului de raţional.

La literatura absurdului a contribuit din plin şi poezia modernă, prin Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé. Formula magică a poeziei baudelairiene, poezia nu comunică nimic, se comunică pe sine, dezgustul faţă de ceea ce este natural, iraţionalul lui Rimbaud (a exista este o oroare), dezumanizarea mallarméană – sunt doar câteva sugestii care vor fi îmbrăţişate de estetica absurdului.

Demersul nostru până în acest punct a încercat doar să reitereze câteva puncte considerate a fi esenţiale în înţelegerea fenomenului absurdului, atât în ceea ce priveşte esenţa, tradiţia sa în literatură, corespondenţele sale, simptomatologia – încercările mai mult sau mai puţin evidente de a se contura o poetică a absurdului, aşa cum este astăzi clar definită de Martin Esslin şi îmbogăţită de Nicolae Balotă. Cercetătorii au demonstrat că acest tip de literatură are rădăcini adânc înfipte în baroc şi în grotesc, dar abia în secolul al XX-lea absurdul va căpăta statut estetic major prin operele lui Franz Kafka, Albert Camus şi J.P. Sartre. Desigur, traseul

[101] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 68.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conceptului și noțiunii este mult mai sinuos și necesită o abordare mult mai amplă, dar am considerat necesară această incursiune la izvoare pentru a demonstra că absurdul, nonsensul, divorțul de realitate nu este ceva nou, doar forma în care este exprimat azi, prin teatrul absurdului, constituie un pas inovator în literatură.

5. Recuzita teatrului absurdului

Referințele folosite de către critici în abordarea unei teme precum „teatrul absurdului" – premiera piesei lui Samuel Beckett din 1953, *Așteptându-l pe Godot*[102] și apariția, în 1961, a cărții lui Esslin – sunt puncte de reper cu ecouri generoase atât de strâns legate, încât nimeni nu îndrăznește să nu le amintească.

Etichetă aplicată retrospectiv, „teatrul absurdului" este „umbrela" care adăpostește piese de teatru care au depășit convențiile teatrale ale jumătății secolului trecut. Ea s-a desprins din titlul unei cărți de căpătâi, *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, deși în țara vecină, Anglia, la sfârșitul anilor '50, Teatrul Tinerilor Furioși (The Angry Man) înregistra un real succes. Pentru a sublinia locul „teatrului absurdului" în gama dramaturgiei din secolul al XX-lea este relevant ceea ce afirmă Hinchliffe: „Teatrul Furiei" cu impactul său rapid este „relevant, particular și politic" în timp ce „Teatrul Absurdului" este „nesfârșit, universal și filosofic", iar „Teatrul Cruzimii" este „crud în intenție și absurd în impresie"[103].

Teatrul absurdului este, în primul rând, o tendință. Este tendința unui grup de dramaturgi în care fiecare se percepe ca un însingurat, izolat în lumea lui particulară, cu abordări individuale proprii atât pentru formă, cât și pentru conținut, rădăcini, surse și fundament specific. Și cu toate acestea, „în ciuda lor înșiși, ei au foarte multe în comun", pentru că „opera lor oglindește și reflectă la modul cel mai sensibil preocupările și anxietățile, emoțiile și modul de gândire ale contemporanilor lor din lumea occidentală"[104]. Eseul filosofic camusian, analizat în capitolul I al lucrării, îi permite lui Esslin să ajungă la următoarele concluzii: teatrul absurdului reprezintă atitudinea cea mai reprezentativă a timpului nostru.

Un moment cert al apariției absurdului în dramaturgie, sesizat atunci ca nonsens, este la mijlocul secolului trecut, mai precis în 1948, prin notabila *La Cantatrice chauve* (*Cântăreața cheală*) a lui Ionesco, însă tendințe către absurd fuseseră deja sesizate în tipurile mai ezoterice ale literaturii de la 1919–1920 (Joyce, Kafka, suprarealismul în ansamblul său). Premiera în 1953 a piesei *Waiting for Godot* (*Așteptându-l pe Godot*) deschide drumul unei cercetări care și astăzi este departe de a se fi terminat. Ca o necesitate teoretică, dar și practică, Esslin

[102] Premiera a avut loc în Paris, într-un teatru mic, Théâtre de Babylone, sub titlul *En attendant Godot*, pe 5 ianuarie 1953.

[103] "Angry Theatre is topical, particular and political, whereas Absurd Theatre is timeless, universal and philosophical [...] Theatre of Cruelty [...] is angry in intention and absurd in impression!", în Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen & Co Ltd, 1977, p. 4.

[104] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

răspunde criticii şi publicului prin cartea sa, un dispozitiv menit să grupeze, să explice şi să analizeze aceste piese care debusolaseră şi spulberaseră aşteptările publicului parizian.

Cartea lui Esslin conturează profilul teatrului modern european şi este poate cel mai influent text critic despre teatru din anii '60. Codifică această mişcare de avangardă şi descurcă iţele încâlcite ale interpretării unor piese (*Cântăreaţa cheală, Aşteptându-l pe Godot*, dar şi altele, scrise de Pinter sau Arrabal). În opinia lui Esslin, piesele mai sus amintite nu trebuie judecate după standardele teatrului tradiţional, ci după standardele pe care le va propune în lucrarea sa. Scrisă din convingerea că sfera ei de interes depăşeşte lumea teatrului şi că acest nou tip de teatru are ceva de spus, cartea pătrunde rapid în circuitul literaturii de specialitate şi nu numai.

Definiţiile mai vechi sau mai actuale ale „teatrului absurdului" au în vedere, în primul rând, acea atmosferă dedusă din existenţialism. De exemplu, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre* subliniază doar că teatrul absurdului este „un gen de teatru în care convenţiile scenice sunt încălcate pentru a prezenta o imagine a lumii neînţeleasă şi lipsită de sens"[105], mai vechiul *The Penguin Dictionary of Theatre* aflat atunci încă sub ecoul cărţii lui Esslin este mai precis, menţionând, după angoasa metafizică specifică, faptul că „ideilor le sunt permise să modeleze forma ca şi conţinutul, toate aparenţele de construcţie logică, conectarea raţională a ideilor într-un argument viabil intelectual sunt abandonate şi în locul acestora, experimentarea iraţionalităţii este transferată pe scenă"[106]. Până aici, un lucru e sigur: angoasa metafizică este tema centrală a scriitorilor Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, pe larg abordaţi în cartea lui Esslin.

Titlul cărţii a devenit riscant, spune Esslin în *Prefaţa* ediţiei din 2001, „teatrul absurdului" devenind un clişeu abuzat de redactorii ziarelor sau pretextul pentru care era acuzat că a favorizat pe un dramaturg în favoarea altuia. Astăzi, această expresie memorabilă în care se îmbină „o formulă filosofică şi una strict teatrală"[107] trece adeseori în forma monstruoasă de „teatru absurd" datorită unui sindrom specific românesc, sindromul Caţavencu, observă Octavian Saiu. Cert este că, sub o formă sau alta, această sintagmă pare a se fi devalorizat, „nimic nu poate salva o expresie mecanică, reprodusă în mod mecanic, de la atrofia sensului autentic"[108].

---

[105] Johnatan Law, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, A&C Black, 2013, p. 11.

[106] "The ideas are allowed to shape their form as well as the content: all semblance of logical construction, of the rational linking of idea with idea in an intellectually viable argument, is abandoned, and instead the irrationality of experience is transferred to the stage", în John Russell Taylor, *The Penguin Dictionary of Theatre* (1966), apud Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen &Co Ltd, 1977, p. 1 (tr. n).

[107] Octavian Saiu, *Posteritatea absurdului*, Bucureşti, Editura Paideia, 2012, p. 5.

[108] Octavian Saiu, *op. cit.*, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Esslin nu are în vedere o mișcare literară, ci doar o tendință, astfel că va reuni în paginile sale nume precum Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal și Simpson, fapt care va fi amendat mai târziu ca fiind „o acțiune incert delimitată sau nu foarte clar tranșată"[109].

Trăsăturile definitorii ale acestor piese care „confruntă publicul cu experiențe uimitoare, un veritabil baraj de irațional sălbatic" sunt conturate încă din 1960, când Esslin a observat reacția publicului la piesele lui Ionesco, Beckett și Adamov: „spectatorii erau amuzați și aplaudau aceste piese, fiind conștienți că nu puteau înțelege despre ce anume era vorba sau ce anume intenționaseră autorii lor"[110].

Pe scurt, aceste piese au următoarele caracteristici: nici timpul și nici spațiul acțiunii nu sunt clar stabilite; personajele nu sunt individualizate și, adeseori, n-au nici nume; în plus, pe la jumătatea acțiunii își schimbă „natura", statutul; legile probabilității, ca și cele ale fizicii, sunt suspendate; este neclar dacă acțiunea reprezintă coșmaruri din vis sau întâmplări reale; în cadrul aceleiași scene acțiunea trece de la o poezie de coșmar la farsă sau cabaret; mai mult, „dialogul tinde să deraieze, astfel încât cuvintele par să meargă în contradicție cu acțiunile personajelor de pe scenă, degenerând în liste de cuvinte și expresii din dicționar sau manual de conversație sau se împotmolesc în repetiții interminabile ca un fonograf blocat"[111].

Dar există totuși o diferență între dramaturgi precum Beckett, Adamov, Ionesco, Genet și dramaturgi ca Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, Camus. Deși tema este comună, diferența constă în abordarea sa: primii abandonează total mecanismele raționale, cei din a doua linie se folosesc de un raționament mult mai lucid și logic[112], deși conținutul este nou, modalitatea sa de exprimare artistică este cea convențională.

Dar teatrul absurdului combină atât filosofia absurdă, cât și expresia artistică ilogică, el renunță să mai afirme absurditatea condiției umane, doar o prezintă ca dat, prin imagini scenice concrete. Este diferența dintre teorie și experiență, teatrul

---

[109] "The term «absurd drama», applied by Esslin to dramatists as diverse as Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal and Simpson, is something of a blunt weapon", în Peter Childs, Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006, p. 1.

[110] "This reception is all the more puzzling when one considers that the audiences concerned were amused by and applauded these plays fully aware that they could not understand what they meant or what their authors were driving at", în Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

[111] "The dialogue tends to get out of hand so that at times the words seem to go counter to the actions of the characters on the stage, to degenerate into lists of words and phrases from a dictionary or traveler's conversation book, or to get bogged down in endless repetitions like a phonograph record stuck in one groove", în Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

[112] „*Teatrul* lui Camus și Sartre este o expresie mai puțin adecvată a *filozofiei* lor. Camus, de exemplu, când susține că lumea a încetat să mai aibă un sens, o face în stilul discursiv, elegant, raționalist al moralistului din secolul al XVIII-lea, prin piese bine construite și șlefuite", în Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

absurdului este experienţa absurdului pe scenă. În consecinţă, aceste piese tind spre o devalorizare radicală a limbajului, spre o poeticitate care rezultă din imagini concrete, din ceea ce se întâmplă pe scenă, şi nu din replicile personajelor. Cel mai bun argument în acest sens este piesa *Scaunele*, Esslin sugerând că poetica piesei nu constă în „cuvintele banale", ci în faptul că „ele sunt adresate unui număr crescând de scaune goale"[113], teatrul absurdului reflectă o lume lipsită de sens, la nivel filosofic şi la nivel estetic.

Deşi moştenirea lui Esslin este de necontestat, au apărut noi puncte de vedere care cer o reevaluare a acestei moşteniri.

Lucrarea lui Michael Y. Bennet, *Reassessing the Theatre of the Absurd*, propune o schimbare a perspectivei din care au fost şi sunt încă receptate piesele considerate de Martin Esslin ca aparţinând teatrului absurdului. El are în vedere construcţia sensului şi nu lipsa acestuia, piesele sunt parabole care îl forţează pe cititor sau pe spectator să se confrunte cu propria sa viziune asupra lumii, pentru a crea ordine în haosul de pe scenă[114].

*

Implicaţiile absurdului din perspectiva existenţialistă au avut ecou şi în planul sociologiei, absurdul sociologic fiind definit ca o încălcare a normelor sau ca o serie de dezechilibre grave în cadrul normelor. Plecând de la absurdul filosofic existenţialist, Giora Shoham, în *Society and the Absurd*, propune o analiză socio-psihologică a absurdului, o sociologie a absurdului. Va reformula abordarea camusiană a absurdului perceput ca „stare de spirit, divorţ", asociind acesteia şi devierea socială, alienarea, crima, nebunia, într-o matrice mai largă a crizei ontologice a *accidia* (indiferenţa socială) şi absurdului.

Absurdul literar a fost abordat şi din perspectiva lingvisticii. Joanna Gavins subliniază că, deşi adoptarea termenului de „absurd" ca mijloc de a descrie opere literare este acum larg răspândită, graniţele între care se defineşte absurdul în critica literară sunt nedefinite şi chiar conceptul în sine este nebulos. Esslin, din păcate, observa Gavins, oferă numai o analiză descriptivă a operelor, combinată cu impactul primei reprezentaţii asupra publicului şi criticii, dar fără a face referire la trăsăturile stilistice pe care textele analizate le au în comun. El nu oferă detalii riguroase în diferenţierea scriitorilor pe care îi consideră dramaturgi ai absurdului şi aceia (Jean Giradoux, Sartre, Camus) pe care îi identifică ca aparţinând unei tradiţii a teatrului existenţialist.

Cercetătoarea are în vedere şi percepţia cititorului şi conceptualizarea fenomenului textual. Cadrul general al studiului său este „Text World Theory" – o

[113] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 21.

[114] "I suggest that meaning-making, not meaninglessness, is integral to the plays characterized as absurd. Because of the play's parabolic nature – metaphor, paradox, and a move to disorder – the reader or audience member is forced to confront his or her own worldview in order to create order out of the chaos presented in the play", în Michael Y. Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, Palgrave Macmillan, 2011, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teorie care are în vedere toate tipurile de discurs, inclusiv cel literar, o perspectivă care abordează discursul ca produs al unei interacțiuni între participanți implicați într-o situație de comunicare, numită „Real-World-Situation". Lucrarea sa combină o cercetare stilistică cu o perspectivă cognitivă asupra limbajului, urmărind să creeze tipare stilistice.

Suplimentând cu axiome proprii schema comunicării elaborată de Jakobson, Isaac și Olga Revzin, adepți ai școlii semiotice ruse, au demonstrat absurdul în *Cântăreața chelă* sau *Scaunele*, pe temeiul că „există o încălcare frecventă a unor presupoziții care stau în spatele fiecărui act normal de comunicare".

BIBLIOGRAFIE

Apolinaire, Guillaume, *Scrieri alese*, trad. Tașcu Gheorghiu, București, Editura Univers, 1971.

Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.

Bahtin, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.

Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german*, București, Editura Univers, 1998.

Bennett, Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, Palgrave Macmillan, 2011.

Bermel, Albert, "Apollinaire's Male Heroine", în *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1974), p. 172–182.

Cardullo, Bert și Knofp, Robert (eds.), *Theatre of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*, Yale University Press, 2001.

Childs, Peter și Fowler, Roger, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.

Cornwell, Neil, *The Absurd in Literature* (Kindle Locations 564–566), Manchester University Press, Kindle Edition.

Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2005.

Dale, Alan, *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movie*, University of Minnesota Press, 1960.

Derrida, Jacques, *Scriitura și diferența*, trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998.

Dominte, Carmen, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism. Tipologia personajului absurd*, București, Editura Ars Docendi, 2014.

Ede, Lisa Susan, *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Caroll*, The Ohio State University, 1975, teză de doctorat nepublicată.

Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Esslin, Martin, "The Theatre of Absurd", în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

Esslin, Martin, *Teatrul Absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Editura Unitext, 2009.

Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. I: *Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 2009.

Gilmore, Robert, *Alice in Quantumland. An Allegory of Quantum Physics*, Copernicus Books, 1995.

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998.

Haight, M.R., "Nonsense", în *British Journal of Aesthetics*, No. 11 (3), p. 247–256 (1971).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Harpham, Geoffrey, "The Grotesque: First principles", în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p. 461–468.
Hinchliffe, Arnold P., *The Absurd*, Methuen and Co Ltd, 1977.
Hocke, Gustave Rene, *Manierismul în literatură*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 1998.
Holquist, Michael, "What is a Boojum? Nonsense and modernism", în *Yale French Studies*, No. 96, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 1: 1948–1979 (1999), p. 100–117.
Hyman, Erin Williams, "Attentats and Symbolist Spectacle", în *The Comparatist*, No. 29 (2005), p. 101–122.
Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, 1993.
Jarry, Alfred, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, Editura Anima, București, 1994.
Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Trei, 1995.
Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Law, Johnatan, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, A&C Black, 2013.
Lear, Edward, *Limericks, adică Limerick-uri de Edward Lear*, tălmăcite de Gabriela Monica Rusu, Editura Litternet, 2010.
Munteanu, Romul, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, București, Editura Pro Humanitate, 1997.
Oring, Elliott, *Engaging Humor*, University of Illinois, Urbana, 2003.
Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971.
Rabelais, François, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968.
Rusiecki, Cristina, „Monique Borie: analogia sau abolirea limitelor", interviu cu Monique Borie, publicat în revista „Cultura", nr. 6/2004, disponibil pe http://atelier.litternet.ro/articol/2126/Cristina-Rusiecki-Monique-Borie/Monique-Borie-Analogia-sau-abolirea-limitelor.html.
Rusu, Anca Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Editura Timpul, 1999.
Saiu, Octavian, *Posteritatea absurdului*, București, Editura Paideia, 2012.
Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2012.
Segal, Erich, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, 2001.
Shattuck, Robert, *The Banquet Years: The Art in France 1885–1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Vintage Books, 1968.
Smith, Imogen Sara, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, 2008.
Strachey, Edmund, "Nonsense as a Fine Art", Fifth Series, Volume LXIV, Oct.–Nov.–Dec. 1888, p. 515–531 (reprints from "Quarterly Review", 167, 1888, p. 335–65).
Tigges, Wim, *An Anathomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

ABSTRACT

The absurdist theatre's legitimate ancestors renew archaic traditions. There are a few lines of thought which, according to Martin Esslin, anticipate absurdist theatre. First, pure theatre, which replaces spoken word with décor and movement, comes to life through the Latin mime, the British music hall or the American vaudeville, however Nicolae Balotă questions this denial of the word. Second, verbal nonsense, with deep roots in children's folklore, is used to liberate one from the constraints of logic.

Third, the dichotomy between dream and absurd is a constant theme and a generator of structure. *Ubu-Roi*, essential for modern theatre, representatively challenges reality and society as a whole, and anticipates the Dada movement or Surrealism. Later, Guillaume Apollinaire would use

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

miracles and imagination without following any limit, while Antonin Artaud's metaphysical theatre rediscovers the individual in relation to nature without any social or psychological elements. At the same time, it is important to point to the limits of this element, and to mention that Romantics, for example, consciously use dreams as an instrument of creation and therefore are not absurdits.

Fourth, the grotesque, directly imported from baroque, is reshaped by Albert Camus to an extent that its limits are much wider. Irony, previously used to amuse, is now a tool to question certainties and possibilities. Fifth, absurdist theatre contains different props, one of them being the author's tendency to perceive themselves as isolated unique creators, even though they share certain key characteristics. The term was however abused, becoming a shortcut for a mixture of philosophy and theatre. There are, of course, differences between generations, the likes of Samuel Beckett and Eugene Ionesco completely abandoning rational mechanisms, while Jean Giraudoux or Jean Anouilh use a brand-new logic.

Key-words: avant-garde, Martin Esslin, pure theatre, Nicolae Balotă, verbal nonsense, dream, *Ubu-Roi,* Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GROTESCUL GENIULUI ŞI GENIUL GROTESC

Aluniţa Cofan*

Continuându-şi preocupările de critic literar, Eugen Ionescu îi dedică lui Victor Hugo *o monografie parodică, a contrario*, după cum ne-a obişnuit deja acest autor incomod, monografie scrisă între 1935 şi 1936 şi publicată în 1938 sub titlul *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*. Ordinea adjectivelor caracterizatoare indică şi cum se pun accentele în această istorie a vieţii unui geniu. Este interesant cum doi teoreticieni ai grotescului, Eugen Ionescu, un avangardist, şi Victor Hugo, un romantic, se întâlnesc în această atopie a spaţiului literar, fiecare avându-şi propria sa viziune despre grotesc, neavând una cu cealaltă decât puţine puncte comune.

În timp ce Victor Hugo reinstaurează, printre categoriile estetice, grotescul, contrapunându-l sublimului şi legându-l de urâtul excesiv (monstruosul, hidosul, oribilul), de fantastic (bestiarele mitologice ale Antichităţii şi Evului Mediu) şi de comicul în tonalitate joasă (bufonescul, burlescul, ridicolul, umorul negru) în prefaţa la piesa *Cromwell*[1], Eugen Ionescu îl cultivă ca formă acută a contradicţiei tensionale ce relevă absurdul, neantul, nimicul, într-o filiaţie, de peste spaţiu şi timp, cu gândirea Zen.

Enumerând personaje groteşti, precum sirenele, furiile, parcele, harpiile, Polifem (de un grotesc teribil), Silen (de un grotesc bufon), miriade de alte fiinţe intermediare (cu forme incerte sau conglomerate de forme heterogene) din tradiţiile populare ale Evului Mediu, creatorul *Cocoşatului de la Nôtre-Dame* se opreşte asupra unei trăsături definitorii a grotescului, cea a *„nemăsuratului"*, cum spune el[2]. Pentru noi, această trăsătură este cea a excesului sau a aglomerării cantitative exagerate ce îi determină, dialectic vorbind, nu doar trecerea dintr-o clasă în alta, dar şi proporţiile repulsive, îngrozitoare, terifiante, înspăimântătoare. Uneori, însă, peste înfăţişările groteşti enumerate mai sus se lasă vălul de mărire sau de divinitate, ceea ce a dus estetica grotescului în două direcţii. Prima este înţelegerea şi simpatia pentru înfăţişările repulsive şi monstruoase, gen Quasimodo, şi învestirea lor cu nobilitate şi măreţie ascunse înlăuntru, dincolo de aspectul terifiant. Apoi, hierofania divinităţii faţă de uman, nu se putea face decât prin

* Academia de Studii Economice Bucureşti, Catedra de limbi romanice şi comunicare în afaceri; e-mail: alunitzacofan@gmail.com.

[1] În paralela care urmează, dintre grotescul hugolian şi cel eugenionescian, vom cita din Victor Hugo, prefaţa la drama *Cromwell*, din vol. *Arte poetice*, coord. Angela Ion, Bucureşti, Editura Univers, 1982 (p. 286–294).

[2] *Op. cit.*, p. 288.

RITL, nr. 1–4, p. 395–415, Bucureşti, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înfăţişări insuportabile vizual care să-i îndepărteze pe neiniţiaţi. Doar cunoscătorii puteau trece bariera insurmontabilă a oribilului şi monstruosului, care ascundea divinul. În fine, a doua direcţie este cea a măştii care voalează neantul şi moartea, dar şi a măştii care ridiculizează şi persiflează divinul, din poezia expresionistă cu certe filiaţii în literatura romantică, deoarece expresionismul însuşi se opune academismului, aşa cum romantismul, cultivând libertatea şi hibridizarea formelor, se opunea rigidităţii clasicismului. O urmare evolutiv-istorică în planul figuraţiei măştii care acoperă nimicul este, în poezia avangardistă, devitalizarea personajelor lirice, cu emoţii trucate sau false, cu înfăţişări rudimentare (gen păpuşi de carton, de mucava, de plastic) şi gesturi automate, repetitive. De fapt, dacă Antichitatea a arătat că divinitatea (regalitatea şi nobilitatea) se poate afla în spatele înfăţişărilor groteşti, oribile şi hidoase (Hefaistos sau Vulcan, Hades, harpiile, centaurii, tritonii, Sfinxul, zeităţile egiptene cu aspecte din cele mai ciudate, animaliere de obicei), Renaşterea a întors imaginea grotescului spre om, prin Dante, Rabelais, Cervantes şi Shakespeare, punctând faptul că omul este vinovat pentru diformităţile, viciile şi tarele morale imputate anterior divinităţii. Iau astfel viaţă fizionomiile animaliere, forme suspendate între două regnuri, două mulţimi, două categorii: prin ele fiecărui temperament omenesc îi va fi asociat un animal sau trăsături ale animalelor sunt preluate, prin caricaturi şarjate, excesive, de fizionomiştii naturii omului. De la bestiarele medievale se ajunge la fizionomiile bestiale din epoca preromantică şi romantică. Desenele şi litografiile „capricioase" şi groteşti ale lui Francisco Goya în care se lăfăie în faţa privitorului oribilul, monstruosul, hidosul, cruzimea şi repulsivul (numai dacă ne gândim la Saturn care îşi sfâşie fiii într-un apetit insaţiabil) sunt revoluţionare pentru vremea lui şi fac legătura cu fantasticul şi iraţionalul, arătând cum se încalecă limitele dintre vis şi realitate, dintre nebunie şi raţiune (iar grotescul are un sâmbure de nebunie). Nasurile ascuţite, trupurile contorsionate şi exhibate cu partea dorsală spre privitor ale lui Jacques Callot, imitând personaje păpuşăreşti din *commedia dell'arte,* punctează spre ridicolul fiinţei omului. Iar critica socială şi politică din arta grafică a lui Honoré Daumier în ale cărui capete de politicieni se vede mai limpede agregarea formelor (nasuri de vultur, obraji de porci, capete de pară ori fiinţe reduse la funcţiunea burţii – printr-o imagine supradimensionată a unicului organ dominant peste celelalte) aduce grotescul mai aproape de pamflet şi satiră.

Întorcându-ne la teoria romantică asupra grotescului, formulată de Victor Hugo, e timpul să izolăm alte câteva din trăsăturile grotescului, alături de cea a *„nemăsuratului"*. Una dintre ele este cea a *contrastului* faţă de categoria estetică a frumosului şi a sublimului, potenţând prin prezenţa lui înţelegerea şi aprecierea lor: *...grotescul ar putea însemna un timp de oprire, un termen de comparaţie, un punct de plecare, de unde ne vom înălţa spre frumos cu o înţelegere mai proaspătă, mai vie*[3]. Însă spre deosebire de clasicism care apreciază numai operele frumoase, frumosul însemnând unitate, sublim şi armonie, romantismul va favoriza grotescul

[3] *Op. cit.*, p. 290.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi ceea ce aduce acesta în trena lui: dizarmonia, diformul, hidosul, burlescul şi bufonescul. O altă trăsătură a grotescului hugolian se referă la *bipolaritatea identitară* a esteticii sale, grotescul având această ambiguitate funciară de a aluneca, în acelaşi timp, *spre o anume tipologie a urâtului şi a comicului*: *„Îl găsim peste tot; pe de o parte, el creează diformul şi oribilul, pe de alta, comicul şi bufonul"*[4]. Unitatea şi monotonia în redarea atmosferei generale într-o operă clasică, este spartă sau fărâmiţată de estetica grotescului prin apariţia unui element care să introducă *variaţia şi opoziţia*. Victor Hugo dă ca exemplu tablourile cu atmosferă solemnă şi protocolară în care Peter Paul Rubens introduce un chip de pitic hidos care sparge monotonia solemnităţii, opunându-i-se şi desolemnizând-o cel puţin parţial, fără nici o îndoială[5]. În ceremonialul fastuos, în atmosfera reverenţioasă şi solemnă, se strecoară înţepătura ridicolului şi persiflării, dezvăluind o latură ascunsă şi întunecată a universului „frumos şi sublim", un revers negativ populat de apariţii ironice şi parodice. Aceasta este o trăsătură însemnată a grotescului, deoarece din ea vor decurge contradicţia ireconciliabilă şi glisările tensionale între poli opuşi din literatura existenţialistă, avangardistă şi absurdă, din scrierile şi dramele eugenionesciene. Pentru Eugen Ionescu, tocmai acest abia exprimat, abia sugerat sau abia vizibil şi presimţit, trimiţând la lumea ascunsă, este poarta spre autentic şi incomunicabil, el fiind tocmai ceea ce nu are expresie sau formă.

Demitizarea geniului se înscrie tot în această căutare a autenticităţii. De ce geniul este grotesc şi de ce Eugen Ionescu îşi propune să-l ridiculizeze în persoana lui Victor Hugo? Pentru a afla răspunsurile la aceste întrebări trebuie să revenim la un capitol dedicat geniului din *NU*.

Ca introducere la *teoria geniului grotesc, ridicol şi lipsit de autenticitate*, sunt puse în discuţie, într-o modalitate paradoxală devenită marcă a stilului eugenionescian, două argumente radicale. În primul rând, Ionescu face legătura cu psihanaliza freudiană (în mare vogă între cele două războaie mondiale), conform căreia toţi oamenii fug de ei-înşişi, de exprimarea eului profund, pe care-l înăbuşă în străfundurile inexprimabile ale personalităţii, folosind în comunicare numai partea „socială", de persoană publică, cea care se aseamănă cu a tuturor[6]. Respectarea convenţiilor pretinde omului să-şi controleze pornirile instinctuale (primare, autentice), iar acestea sunt refulate ca urmare a exercitării dresajului social. În al doilea rând, anarhistul tânăr contestă legătura între conţinut şi expresie, deoarece felul în care faci inteligibile, în exterior şi pentru ceilalţi, conţinuturi sufleteşti şi spirituale individuale utilizează forma sau expresia lingvistică,

[4] *Op. cit.*, p. 288.

[5] *Op. cit.*, p. 290.

[6] Iată cum demarează Eugen Ionescu demonstraţia: „Psihanaliza arată clar cum noi fugim de noi înşine; cum ne ascundem de noi înşine; ea dovedeşte clar că noţiunea nu corespunde cu conţinutul, că expresia nu ne cuprinde, de vreme ce, îndată ce numeşti o stare, starea se modifică, se transformă. O ciudată «tehnică instinctuală» realizează acest refuz de cunoaştere, frică de lumină. Mă întreb pe mine însumi de ce mi-e teamă de mine; mă îndemn cu dragoste, cu durere, deasupra propriilor mele adâncuri mute; dar am pierdut cheia tuturor porţilor mele" (*NU*, 1991, p. 181).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

culturală, ideologică, a unor simboluri învăţate şi cunoscute de toţi, intrate într-un cod al comunicării general-valabile. Nu te poţi exprima autentic decât într-un mod primar, precum cel al unui ţipăt, sau cel al unui stil ininteligibil celorlalţi. Eşti autentic şi original, în măsura în care ceea ce exprimi este neasemănător cu modul de exprimare a celorlalţi. Însă, problema este că aducerea la lumină a autenticităţii fiinţei, făcând introspecţia eului profund, se face prin ...convenţionalul codului lingvistic şi codului cultural, care se supun unor reguli de codare şi transmitere a informaţiei, în limbaj eugenionescian acesta fiind o sumă de achiziţii stereotipe a căror manipulare ţine de asimilarea optimă a unei dexterităţi tehnice. Exprimarea autenticităţii devine astfel incomunicabilă, ininteligibilă, nimeni neînţelegând pe nimeni când este vorba de conţinuturi sufleteşti originare. A pune semnul egal între valoarea de expresie şi autenticitate sau a considera că autenticitatea generează direct originalitatea este o mare eroare. Expresia fiind tocmai această sumă de clişee prestabilite şi de formule (sintaxă) constrângătoare, aparţinând sistemului limbii în care îţi vehiculezi gândurile, atunci este practic imposibil să exprimi autenticitatea în acest mod. Suntem oare cu toţii, mai mult sau mai puţin, nişte papagali reproducători de conţinuturi străine? îşi pune întrebarea Eugen Ionescu. De ce este o imensă greşeală să punem semnul de egalitate între valoarea de expresie şi originalitate? Pentru că, pe lângă ceea ce este exprimat, mai rămâne şi ... inexprimatul, ascunsul, tăcutul, nearticulatul (opus articulării lingvistice), în acestea din urmă aflându-se, în fond, esenţa şi autenticitatea fiinţei[7]. Agnosticismul asupra fiinţei omului se raliază cu agnosticismul asupra existenţei, trecerea făcându-se prin dezmiţirea puterii logicii şi a raţiunii omului de a cunoaşte.

O culme a inautenticului şi a falsificării fiinţei omeneşti este geniul. În viziunea lui Eugen Ionescu, el e o sumă a locurilor comune ale omenirii, a tot ceea ce este mai general din cunoaştere, straturi de cultură sedimentate una peste alta şi acoperind până la dispariţie miezul firav al autenticităţii. În consecinţă, cunoaşterea este, înainte de toate, recunoaştere, acest lucru însemnând transmiterea şi vehicularea unor colecţii de judecăţi şi modele cognitive prestabilite, devenite, pe parcurs, prejudecăţi. Dacă ceea ce este exprimat (valoarea de expresie) se află la mare distanţă de sufletul omului, fiindcă expresia e doar un substitut sau un simbol al conţinutului original, nereprezentându-l decât într-o proporţie infimă, atunci geniul, ca sumă a acestei valori de expresie, a ingeniozităţii tehnice şi a

[7] În limbaj eugenionescian, exegeza noastră sună în felul următor: „Cum să cred în vechea erezie a expresiei identice cu conţinutul? Expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu. Articularea cuvântului este însuşi începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituire. Desigur, ca să stabileşti un criteriu, o metodă critică, un sistem de ierarhizare a valorilor, trebuie să crezi sau să te prefaci, că nu există decât ceea ce este exprimat, când, de fapt, numai ceea ce este inexprimat există; toate lucrurile tăcute, care subminează cele spuse – sfidătoare, contradictorii – ar încurca aşa de mult orice aşezare încât nici o aşezare nu ar mai fi posibilă; trebuie să hotărăşti că expresia este egală şi identică cu conţinutul; trebuie să stabileşti că autenticitatea generează originalitatea de expresie; trebuie să-ţi pui toată încrederea în talent şi să limitezi orice valoare la originalitatea, la valoarea de expresie. Să nu crezi, Doamne fereşte, că talentul este o simplă dexteritate manuală, întâmplătoare, inesenţială, nesemnificativă, convenţională, nereprezentativă. Mai ales nereprezentativă" (*NU*, 1991, p. 181).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoştinţelor transmise prin cultură şi, aşadar, ca oglindă în care omenirea întreagă se recunoaşte, *geniul este un monument al falsităţii şi a lipsei de autenticitate.* Singurii autentici sunt tocmai oamenii... mediocri, care au, în schimb, atuul de a fi unici, fiindcă nu sunt viciaţi de cultură[8].

Sigur că, privită în acest mod, teoria geniului ca monument al falsităţii şi inautenticului nu este chiar atât de extraordinară. Şi nu este nici nouă. Extraordinar este atacul îndreptat asupra unor valori culturale imuabile, mai ales dacă acestea sunt socotite geniale. Spuneam că teoria conform căreia cultura, respectiv literatura[9] şi arta, falsifică şi înstrăinează omul de sine-însuşi nu este nouă, nici pentru anii interbelici, nici pentru secolele anterioare, doar că ţinta ei este deviată spre un alt tip uman. Cervantes ni-l arată pe Alonso Quijana cu mintea şi sufletul tulburate de literatura cavalerească şi picarescă a secolului al XVI-lea. În secolul următor, Molière critică conduita nefirească, ridicolă şi falsă a femeilor mari consumatoare de romanţuri, care vorbesc celor din anturaj într-o păsărească ininteligibilă. Caragiale însuşi ridiculizează, în Ziţa şi Veta, aerele, falsitatea şi comportamentul snob influenţat de lectura foiletoanelor de duzină. Iar genialul Arghezi, ţinta favorită a lui Eugen Ionescu, ia şi el atitudine în favoarea oamenilor nepervertiţi de cultură, aducând un omagiu, în fabula *Trişca*, artei ivite dintr-un instinct creator pur şi natural, precum zumzetul albinelor, murmurul râurilor sau cântecul păsărilor[10]. Aşa

---

[8] Pagina în care se fac astfel de consideraţii este următoarea: „Geniul este o formidabilă lipsă de personalitate, geniul este un om de o zgomotoasă şi miraculoasă lipsă de autenticitate: de existenţă proprie. Ca să-l admire, oamenii trebuie să-l cunoască. Îl cunosc recunoscând. Recunoscându-se ei toţi, în ceea ce au mai inautentic în ei, mai comun tuturor, mai general, în geniu. Geniul este ceea ce e general; al tuturora şi al nimănui. Geniul este numai o valoare de expresie: o colecţie, pusă la îndemână de istoria ingeniozităţilor tehnice. Un fel de moment ritmic, de necesitate istorică, în istoria asta care merge paralele cu noi, unicii. Gloria este astfel actul narcisic al umanităţii în general care se închină în faţa propriei sale imagini, reflectate în oglindă, în geniu. Un om mediocru este mai autentic decât un geniu, pentru că e viciat de mai puţine locuri comune; sau de locuri comune mai şterse, mai plate, mai uzate şi deci mai puţin opace, mai translucide prin care îşi poate întrezări umbra foarte incertă a unicităţii sale. Geniul are locuri comune strălucitoare, colorate, substanţiale, înnoite, şi nu se poate regăsi. Cum să cred, dragă Goethe, că am să te descopăr în literatura ta, când toţi ne trădăm? Ne trădăm fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acţionăm, ne trădăm pentru că suntem originali. Dar ne trădăm, în definitiv, pentru că existăm. Existenţa asta a noastră e cea mai mare trădare de noi; ea le generează apoi pe toate celelalte" (*NU*, 1991, p. 183–184).

[9] În sensul ei vechi, antic, literatura însemna, la origini, o sumă a cunoştinţelor scrise dintr-o perioadă dată, o totalitate a scrierilor sacre şi profane. Vezi în acest sens Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 48–50.

[10] Din care spicuim, pentru pura plăcere a recitirii, versurile unde *boierii meseriei de cântec şi condei* îl ceartă amarnic pe bietul trişcar ce a îndrăznit să-i depăşească în arta muzicală printr-un fabulos talent nativ: „Sunt pravile şi dogme şi, fără de-ndoială,/ Nu ţi-e iertat să fluieri din buze, fără şcoală./ Orice privighetoare şi mierlă recunoască-l,/ Cum l-am primi să cânte pe insul fără dascăl,/ Fără hârtii semnate, cu număr, an şi zile/ De preceptuţii noştri la rubrici şi ştampile?/ [...]/ Tu nu ştii ce-s acelea şi nici nu ai idee,/ O gamă, un solfegiu, un portativ, o cheie./ Nici când te dai de gol/ La un diez, la un becar, la un bemol./ Ştii tu ce-i un andante, de pildă? Vezi? Nu ştii./ Faci ca nerozii doine, stihiri şi melodii,/ Că muzică şi artă şi contrapunct se-nvaţă/ În şcolile înalte şi-n zece ani de viaţă./ Doar diploma pe care o dă academia/ Te-ndreptăţeşte meşter şi face măiestria". Iar el răspunde acestui mânios rechizitoriu cu o mândrie abia voalată şi o falsă umilinţă: „Te-aud vorbind, cucoane, şi după cum ţi-e placul,/ Eu cânt, să am iertare, cum cântă pitpalacul./ Îmi vine cum îi vine să dea din cioc şi lui./ Şi n-avem nicio vină 'naintea nimănui" (din Arghezi, *Stihuri pestriţe*, Bucureşti, Editura Minerva, colecţia BPT, 1990, p. 199–200).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cum reiese din anti-biografia lui Eugen Ionescu, Victor Hugo, genialul poet romantic, dominând prin uriaşul său talent şi geniu un întreg secol, este omul intoxicat de literatură, care nu-şi trăieşte viaţa în mod autentic şi care nu simte fiorul tragicului şi al dramei atunci când ele se întâmplă în viaţă, ci literaturizează acele momente, falsificându-le şi intoxicându-i pe cei din jur printr-un retorism fad şi sterp.

Prin urmare, întreaga biografie a lui Victor Hugo se va supune acestei ambivalenţe contrastive între închipuirile de mărire şi importanţă socială şi istorică, ale unui ego supradimensionat printr-o continuă adorare de sine şi crunta realitate a unui om meschin, indolent, impotent, egoist, mânat de ambiţia socială a parvenirii, lipsit de moralitate şi de bună-cuviinţă. Grotescul ţâşneşte din această *caricaturizare excesivă* şi din supunerea unei personalităţi idolatrizate şarjei necruţătoare a ridicolului, aplicându-se zicala franceză conform căreia ridiculizarea, persiflarea şi zeflemeaua acidă pot distruge nu numai o reputaţie, ci şi un om: *Ce n'est que le ridicule qui tue encore en France*. Curios ni se pare că, într-o epocă a modernităţilor extreme pentru care, în relaţia viaţă-operă, nu se mai aplică deloc principiul (primitiv şi naiv) al vaselor comunicante, ironistul biograf restabileşte, în traseul criticii sale, acest flux comunicant dintre viaţă şi operă. Pentru a arăta falsul, vidul, marea trâncăneală retorică a cuvintelor (neavând, deci, nicio legătură cu vreun fapt al existenţei) şi lipsa de valoare estetică a literaturii hugoliene, pentru că ea se bazează pe retorism, pitoresc şi anecdotism (acuze familiare, adresate mai înainte lui T. Arghezi), biograful ricanează în toate situaţiile în care persoana istorică, omul, se comportă inadecvat, *„nemăsurat"*, imoral, incapabil să simtă fiorul tragicului din propria sa existenţă. Prea marcat de obsesia de a aparţine Marii Istorii, în care se rânduieşte, în cele din urmă, geniul, Victor Hugo pare să rateze sistematic mica sa istorie personală, cotidiană. Cum putem lua în serios o literatură (care îşi propune să transmită emoţii şi sentimente), dacă ea nu se sprijină pe fiorul trăirii autentice? Pe urmă, imoralitatea vieţii se opune, grotesc, operei (cu aparenţe) morale. Este o farsă, ne avertizează biograful, şi ne simţim înşelaţi în aşteptările noastre atât timp cât un făcător de literatură vrea să ne transmită fiorul tragicului fără să-l fi simţit el însuşi în viaţa lui.

Legând viaţa de operă prin conceptul autenticităţii, ne trezim puşi în faţa unei alte dileme: cum poate la un autor avangardist să primeze viaţa în detrimentul operei, spulberând astfel valoarea estetică pe baza nimicniciei vieţii autorului? Arătându-ne acuzator cu degetul, în această biografie a unei personalităţi, viaţa unui farsor încărcat de vicii (ambiţie nemăsurată de parvenire, indolent faţă de semeni, ultra-egocentric, insensibil, vanitos la culme, uscat afectiv, hiper-idolatric faţă de propriul sine, linguşitor faţă de mărimile zilei) pare să ne transmită mesajul subliminal al lipsei de importanţă şi de valoare estetică a unei opere germinate pe terenul atât de instabil şi mlăştinos al unei persoane inautentice în simţire. Ecuaţia eugenionesciană care se deduce de aici este simţire adevărată = operă simpatetică, veridică şi autentică (jurnalul, reportajul, ţipătul existenţialist, deprivat în expresie de ornamentele retorice şi exprimat într-un stil cât mai nud). Deşi acest mod de a vedea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucrurile pare, în aparenţă, o întoarcere la relaţia simplificatoare viaţă = operă, totuşi ea aminteşte şi de încercările lui Benjamin Fondane, cel din *Faux traité d'esthétique*, de a demola ideea artei pentru artă în faţa vieţii care se stinge. Estetica pe care o construieşte Fondane se bazează pe ...etică, mai exact pe etica vieţii. Misiunea artei nu mai este de ordin estetic, ci etic, consideră B. Fondane, şi trebuie depăşită formula Stagiritului, cea a *Artei pendulând între Frumos şi Bine* (între *Estetică şi Etică*, cu alte cuvinte), deoarece arta nu aduce nici Binele, nici Frumosul în existenţă. Arta nu este nici Frumoasă, nici Bună[11]. Benjamin Fondane construieşte *formula Estetică + Etică*, considerând că estetica a inclus dintotdeauna acest concept. Aşa a văzut şi Monica Lovinescu această relaţie, când, 35 de ani mai târziu, introduce în cronicile sale critice conceptul de EST-ETICĂ. Pentru Monica Lovinescu, opera nu are nicio valoare, dacă scriitorul s-a abătut de la calea cea dreaptă a eticii, dacă a fost turnător, delator şi colaboraţionist al regimului totalitarist[12].

La o repertoriere atentă a termenului *grotesc* în biografia negativă a lui Eugen Ionescu, se observă cu uşurinţă două paliere ale recurenţei sale: unul *teoretic sau explicit* (ţinând de plasări contextuale, de explicitări şi aserţiuni metacritice contra-hugoliene) şi altul al *reprezentării epice sau implicit* (când grotescul reiese indirect din nararea unei scene biografice). Cele două paliere, teoretizările şi reprezentările, se întrepătrund, mutând accentul de pe tragic pe grotesc.

Cele patru scurte capitole ale biografiei omului de geniu, ce abia însumează 60 de pagini, îl dezvăluie pe Victor Hugo, acest iubitor al *deşănţării cuvintelor* (înnobilată de critica favorabilă cu sintagma *elocvenţa hugoliană* şi botezată sarcastic de către biograful nostru, *sos retoric*) în ipostaze existenţiale ale decăderii, imoralităţii, vidului gândirii şi ale sentimentelor atrofiate de o excesivă vanitate şi o enormă iubire de sine. Rând pe rând, capitol după capitol, persoana marelui om este confruntată cu fapte, evenimente, cunoştinţe din anturajul său (tatăl, mama, soţia, amantele, regele, biografii „negativişti", critici susţinători, oamenii simpli, mediocri), iar el iese din această comparaţie, bazată pe opoziţia autentic-inautentic, diminuat, spulberat.

Începutul, primul capitol, este clasic, biograful parodiind, într-un cadru monografic tradiţional, ascendenţa hugoliană şi arătând, cu surâsuri ricanatoare de

[11] Iată paginile din Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique, essai sur la crise de realité* (les Ed. DeNoël, Paris, 1938) contemporane paginilor biografiei lui Eugen Ionescu: „La mission de l'art n'est plus d'ordre esthétique, mais il doit en avoir aussi un d'ordre éthique, en vue d'éviter les catastrophes de la vie. [...] Le cri visceral et angoissé: «A quoi bon l'art et ce pouvoir de l'art sur le réel (de l'existence) lorsque d'autres catastrophes économiques, éthiques, voire biologiques nous menacent et menacent notre vie?» [...] L'Art entre le Beau et le Bien doit dépasser cette écuation du Stagirite (classique), l'art n'emmène pas le Bien à l'existence et ni le Beau. L'Art n'est ni le Beau et ni le Bien" (p. 20–21).

[12] Acest lucru este vizibil în cronicile sale din volumul *Unde scurte*, a cărui primă ediţie a apărut mai întâi în exil, la Paris, Editura Limité, 1978, iar a doua, la Bucureşti, Editura Humanitas, 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diavol şchiop, că nici părinţii marelui producător de literatură romantică nu au fost mare lucru în plan pur omenesc, în ciuda a ceea ce au realizat aceştia în plan social. Biograful Eugen Ionescu introduce o „metodă de cercetare" bizară: el dirijează atenţia cititorului spre calităţile omeneşti ale persoanelor, şi nu spre realizările sociale ori culturale ale acestora. *Primează*, aşadar, *omenescul, şi nu socialul, politicul sau culturalul*. Tocmai pe dos decât într-o biografie obişnuită, clasică, în care se studiază o persoană devenită personalitate (istorică, socială, politică, culturală, ştiinţifică) doar prin felul în care şi-a canalizat trăirile şi şi-a controlat evenimentele obişnuite ale vieţii, devenind exemplar pentru Marea Istorie. Niciun biograf nu se preocupă de vieţi neinteresante, banale, de mica lor istorie personală, doar de dragul de a releva omenescul şi trăirile autentic umane. Rostul lui este să pună în valoare personalitatea de excepţie şi să releve cum a transformat aceasta date ordinare, triviale (în sens etimologic), ale vieţii cotidiene într-un destin excepţional. *Ei bine, nu*, zice Eugen Ionescu, obişnuit cum este *să zică NU* la toate curentele, opiniile şi ideologiile oficializate. Dacă un biograf tradiţional ar fi izolat cu atenţie imaginea tatălui-soldat, ridicat de Napoleon la gradul de colonel şi rangul de conte, marşând pe această idee a succeselor sociale ale unui om simplu şi aspru, fiu de tâmplar, şi găsind în ele motive de elogiu, Eugen Ionescu procedează pe dos, descifrându-i temperamentul şi caracterul, pe care le găseşte odioase: impulsiv, de o senzualitate primară, aventurier, suficient de lipsit de scrupule şi iresponsabil (pentru a-şi părăsi familia, nevasta şi copii mici). Trăsăturile de caracter detestabile ale tatălui sunt transmise, evident, fiului (tezã în jurul căreia biograful îşi va construi demonstraţia critică), dar ele sună cunoscut, de parcă ar fi, în fond, imaginea sumbră a propriului tată, aşa cum este descris în *Présent passé, passé présent*[13]. Despre această galerie a paternităţii detestabile, un laitmotiv rezultat dintr-o sondare psihanalitică a scriitorului însuşi în paginile sale confesive, se vorbeşte şi în monografia *Tânărul Eugen Ionescu*[14]. Paternitatea este asimilată cu autoritatea castratoare, tiranică, şi oriunde va fi vorba despre ea, Eugen Ionescu o va asocia, pentru a o discredita şi a o coborî de pe înaltul ei piedestal, cu imaginea intimităţii ridicole, aceea a *omului în izmene lungi*. În această postură, a intimităţii degradante, vor apărea toţi exponenţii ei: tatăl (în jurnale), Victor Hugo şi regele Ludovic-Filip (în anti-biografia de faţă).

[13] Evocarea prezenţei fizice şi a atmosferei familiale (chiar din prima pagină a memoriilor *Présent passé...*), în care apare persoana tatălui sunt copleşite de adjectivul „sumbru" în variaţie liberă cu „gri" şi „obscur". Iată câteva extrase din pagini succesive: „Je cherche dans mon souvenir les premières images de mon père. Je vois des couleurs *sombres*. J'avais deux ans je crois" (p. 7); „Je suis au marché avec mon père. [...] Je ne vois toujours pas sa figure, je suis tout petit. Je marché à côté de lui. Il est tout grand. Il a des vêtements *sombres*" (p. 9) „C'est curieux, les souvenirs s'*assombrissent* comme les tableaux. Pourtant, il faisait certainement *sombre* dans la pièce, était-ce une journée d'automne?" (p. 13).

[14] Criticul Eugen Simion notează: „Un tată, aşadar, cu o psihologie elementară, fanfaron, orgolios, indiscret, fără gust, încă un tată antipatic din galeria paternităţii putrede şi detestabile din literatura eseistului Eugen Ionescu" (p. 169, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rămâne, totuşi, de reţinut că biograful Eugen Ionescu are voinţa sistematică de a coborî în străfundurile omenescului, în ceea ce este *eul profund*, dincolo de masca *eului social*, şi să-l valorizeze pe primul în detrimentul celui de-al doilea, deoarece acolo se află, după el, autenticul. Ceea ce intră în structura eului social nu reprezintă decât un conglomerat de convenţii, stereotipii şi comportamente studiate, într-un cuvânt o falsificare a esenţei umane. Pe de o parte, se poate spune că această biografie hugoliană (grotescă şi tragică) este o încercare de regăsire a esenţei omului, a eliminării tuturor straturilor sedimentate pe fondul primar (autentic, nefalsificat, originar), *o arheologie a eului profund*, iar, pe de altă parte, scrierea monografică este o luare în derâdere, cu mijloacele parodiei, ironiei, caricaturii şi grotescului, a valorilor literar-culturale, *o detabuizare şi demistificare a gloriilor literare*, pe care se sprijină de fapt întreaga cultură literară şi spirituală a umanităţii. În fond, există o uriaşă dorinţă de a răsturna ceea ce este general acceptat, judecăţi valorizatoare osificate, şi de a arăta reversul medaliei, partea care, de obicei, este ignorată cu bună ştiinţă sau prea puţin vizibilă pentru minţile pozitive, geometrice. Accentele sunt puse, aşadar, pe *Mica* şi nu pe *Marea istorie*, pe acea „histoire des concierges" („istorie a portăreselor", pe senzaţionalul anecdotic).

Nici cel de-al doilea părinte, mama nu i-a transmis micului Hugo vreo trăsătură pozitivă, ci doar un imens orgoliu, o enormă vanitate şi voinţa îndârjită de a-şi construi o reputaţie de mare literator, zice Eugen Ionescu, hotărât să discrediteze şi linia maternă, nu numai pe cea paternă. Şi o discreditează, deoarece el consideră că vina îi aparţine mamei şi nu progeniturii. Scena, prima „grotescă" din lungul şir ce urmează, lasă să cadă vălul psihanalitic asupra unui comportament repetitiv în viaţa lui Hugo, om gol pe dinăuntru, nesimţind niciodată nimic din ceea ce transpare în paginile sale literare, pline de sentimente şi emoţii înalte (ale tragediei). Contradicţiile pe care se bazează aici grotescul sunt cele dintre *plin şi gol*, dintre *adevărat – fals*, dintre *personalitate reală – impostor*. În scena descrisă, tânărul Hugo, încă nepervertit, plin de grijă şi solicitudine, se află la căpătâiul mamei sale bolnave, dar mama, mânată de o puternică voinţă şi de o nemăsurată vanitate de a-şi vedea băiatul ajuns mare, îi cere să-şi scrie oda pentru concursul de poezie al Academiei din Toulouse şi nu să-i dea un pahar cu apă. Caraghioslâcul situaţiei provine dintr-o confuzie fonetică: exclamaţia de suferinţă a mamei („– O... spuse ea cu voce stinsă"[15]) este luată drept solicitarea unui pahar de apă (în franceză „O" = „EAU" = „apă"), dar, de fapt, nu este decât prima silabă a cuvântului „odă" („ode"), pronunţat cu dificultate de femeia bolnavă. Analizând secvenţele, vedem cum tragicul (exclamaţia de suferinţă) virează spre un comic buf, înstăpânind asupra scenei un *râsu-plânsu* tipic categoriei estetice a grotescului. Se poate râde de suferinţa unei mame bolnave? Se poate, demonstrează Eugen Ionescu. Dar acest *râs scrâşnit* generează o reacţie de respingere şi nu de acceptare, cum se întâmplă în cazul comicului „blând" (a cărui ţintă sunt lucrurile

[15] *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, în vol. *EU*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1990 p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rizibile, nu dureroase). Grotescul râde schimonosit de ceea ce este dureros, de plâns, folosind sarcasmul, ironia, contradicţia (oximoronul), bufoneria, punctând faţa absurdă, ilogică a situaţiilor, deseori imorale, şi şocând bunul simţ comun. De aceea, grotescul tinde (în scrierile critice) să releve răul, imoralitatea, absurdul, viciile etc.

Situaţii imorale sunt destule în viaţa lui Victor Hugo, încărcat cum este cu tarele comportamentelor părinteşti, pe care reuşeşte să le dezvolte cu succes pe cont propriu. Un egoism feroce, neputinţa de a iubi, bunul plac, indolenţa emoţională, absenţa puterii de sacrificiu, egocentrismul, ambiţia deşănţată, toate duc la portretizarea unui farsor, al unui impostor, nul sub aspectul autenticului, îmbâcsit de vanităţi, arivisme şi retorisme. Este *un om care vrea să pară, dar nu este*. Un om pentru care este mai important *să apară frumos* (în actul literar) decât *să fie frumos* (în existenţa cotidiană). *E diferenţa dintre estetică şi etică*. V. Hugo, pare să spună în subtext biograful, ar vrea să impună atenţiei publicului o indiferenţă faţă de viaţa imoral trăită şi o apreciere înaltă faţă de valorile frumosului literar. Or, în acest punct, Eugen Ionescu se apropie de Benjamin Fondane şi de Monica Lovinescu, cei pentru care viaţa trăită imoral (valorile etice ignorate) nu se răscumpără printr-o operă bine făcută, adică frumoasă (realizată estetic), deşi din raţiuni diferite pentru fiecare. Pentru Benjamin Fondane – viaţa este mai valoroasă ca arta, din simplu motiv că fără viaţă nu ar exista artă. Pentru Monica Lovinescu – arta nu poate salva o viaţă imorală, pentru că răul, odată săvârşit, pătează ireversibil arta, îi minează credibilitatea. În fine, pentru Eugen Ionescu – arta adevărată nu trebuie să fie frumoasă, ea trebuie să fie doar autentică şi asta nu se poate face decât prin reprezentarea unui ţipăt visceral, un geamăt în întreaga lui...nuditate (am spune chiar „urâţenie").

Aşadar, *între estetic şi etic*, biograful Eugen Ionescu preferă... eticul şi ni-l va înfăţişa pe *omul fără însuşiri* cu aere de om mare în situaţii din ce în ce mai ridicole şi groteşti. Faţă de soţia lui, Adèle, Hugo se va comporta ca un copil răsfăţat, un bărbat iresponsabil faţă de familie, ahtiat numai după elogii şi admiraţie necondiţionată pentru fiinţa lui de hârtie, de literator. El se va comporta imoral faţă de soţia lui (înşelând-o cu Juliette Drouet, cu Thèrese Biard), dar nu o va lăsa să fie obiectul iubirii lui Sainte-Beuve, criticul care nutreşte sentimente profunde faţă de ea, cum nu e cazul în situaţia lui Hugo însuşi. Din scrupul moral, Sainte-Beuve îl înştiinţează bărbăteşte pe Hugo că nu mai rezistă unei situaţii aşa de stânjenitoare (el scriind despre opera omului de a cărui soţie s-a îndrăgostit), dar lui Hugo nu-i pasă de sufletul nevestei sale şi de ceea ce simte ea şi-o va ignora şi desconsidera în continuare, folosind-o doar ca trambulină pentru promovarea sa literară şi utilizând în mod nerușinat serviciile critice ale îndrăgostitului critic, Sainte-Beuve.

Tablou de moravuri, desigur, dar şi imaginea unui om decăzut moral, un monomaniac, obsedat numai de gloria sa literară. Scenele groteşti se vor înşirui, aşadar, fără cruţare în al doilea capitol al biografiei, al aventurii amoroase şi excursioniste cu Juliette Drouet, o admiratoare sinceră a poetului. Detaliile sordide

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi ridicole dezumflă pozele şi atitudinile grandioase şi sublime pe care le ia poetul în intimitatea sa amoroasă, confundând patul cu o tribună literară şi cuvintele de iubire cu retorismul bombastic al versificaţiei[16]. În comparaţia pur omenească dintre Juliette şi Victor, acesta din urmă iese iar strivit, anulat. În timp ce Victor, suflet meschin şi mărunt, fără antenele necesare (deoarece îi lipseşte sufletul) percepţiei iubirii, frumuseţii, tragicului din jurul său, din peisaj, din oameni, îşi vede nestingherit de actele fiziologice cotidiene, peste care nu sare, mâncat, băut, dormit, juisat; Juliette, sentimentală şi emotivă, este cea care percepe frumuseţea nopţii sau a peisajului, veghează în timpul călătoriei, uitându-şi somnul, uită de mâncare când suferă şi, când presimte nenorocirea, se manifestă morocănos. Frumuseţea şi tragicul existenţei, iubirea şi moartea trec pe lângă Victor Hugo, cum ar trece o gâscă prin apă, fără să lase urme. Iată cum primeşte vestea morţii fiicei lui, Léopoldine, în momentul în care se afla cu amanta lui, Juliette Drouet, într-un han de pe lângă Rochefort: *Cere bere, cârnaţi. Odată cu cârnaţii, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Îşi aruncă ochii pe ziar şi pe prima pagină, citeşte vestea morţii fiicei sale, Léopoldine, măritată de şapte luni cu Charles Vacquerie. Amândoi soţii, împreună cu un unchi al lui Vacquerie şi un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat şi cei doi soţi şi însoţitorii lor. Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit când era încă cu o bucată de cârnat în gură. Întinde ziarul Juliettei. Bea berea până la fund, mestecă cârnatul şi îl înghite cu o bucăţică de pâine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, îi şopteşte Juliettei, cu glas stins, să facă socoteala. Tremură. Juliette vrea să-l potolească, dar e mai galbenă decât el. Victor Hugo e înspăimântător. Are ochii scoşi din cap. Delirează, spune repede vorbe fără şir şi cu rimă*[17]. Asocierea tragediei cu actele fiziologice ale mâncatului şi băutului este grotescă. Cârnatul şi berea ajung mai presus de tragedie, căci aceasta nu-l opreşte să mestece şi să înghită pe marele om „suferind" şi „înlăcrimat". Tragedia morţii fiicei lui se transformă pentru Hugo în... temă lirică, după o rătăcire în natură unde s-a dat cu capul de *pereţi imaginari* (cum notează răutăcios cronicarul), scoate două versuri cu rimă pentru un poem al durerii: *Oh ! Je fus comme fou dans le premier moment,/ Hélas et je pleurais toujours amèrement.* Sentimentul înalt şi sfâşietor al durerii, dacă a existat, este stins, răcit, înjosit în... versificaţie. Contrar opiniei generale despre inspiraţia scriitorului din evenimentele vieţii sale, Eugen Ionescu crede că sentimentele şi

[16] Scrie biograful Eugen Ionescu mustind de sarcasm: „Şi, în momentele când o dezmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi şi care, dacă nu îl opreau pe poet să iubească cum se cuvine (Victor Hugo, ca şi Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îi făceau ei dragostea mai dificilă şi, cum să zic, mai complexă. Căci, după momentele sublime şi intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile şi care sunt imaginile care au frapat-o" (*op. cit.*, p. 110–111).

[17] *Op. cit.*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

emoţiile trăite nu pot fi transpuse în artă fără a-şi pierde temperatura înaltă şi a deveni din tragedie comedie bufă şi grotescă. Într-un cuvânt, literatura falsifică sentimentele autentice, care rămân intransmisibile. Din aceste idei decurg, în piesele şi farsele sale absurde, mecanismul detracat al limbajului, tema incomunicabilităţii şi rătăcirea personajelor printre mesaje repetitive şi un labirint de simili-identităţi.

Tot ceea ce nu-i place lui Eugen Ionescu la Victor Hugo rezidă tocmai în această falsificare a emoţiei, acest abuz de cuvinte frumoase, înalte, nobile, într-un cuvânt retorismul, bombasticismul imaginilor, logoreea deşănţată a cuvintelor. Faptul că încearcă să înflorească emoţia, să o estetizeze, să o dramatizeze frumos, estetizare ce o îndepărtează de nuditatea trăirii[18]. Trăirea autentică este tăcută, înăbuşită, *fără pumni în piept şi fără gesturi de bocitoare de scenă*[19], aşa cum este durerea Adelei, ca mamă, o altă fiinţă, aparţinând istoriei banale a cotidianului, fără fumuri de mărire şi glorie, dar cu simţiri adevărate, pe care Victor Hugo nu o apreciază cum ar trebui.

După vechiul său obicei din *NU*, Eugen Ionescu trece de partea negaţiei (nu fără să-şi justifice opţiunile în mod argumentat!), criticii favorabili lui Victor Hugo (Brunetière, Leon-Paul Fargue, Théophile Gautier, Paul Claudel) şi apărători ai operei sale poetice sunt categorisiţi drept „proşti"[20], iar criticii negativi (precum Léon Daudet) sunt susţinuţi şi lăudaţi. De fapt, culme a paradoxului, această monografie reprezintă o demolare a unui monument literar şi nu o erijare a lui, temeiul fiind susţinerea tezei: *Victor Hugo era genial şi prost*. Şi, pentru a arăta că Hugo era doar prost, nu şi genial, Eugen Ionescu desfiinţează, după cum am văzut, noţiunea de geniu încă din scrierea anticritică *NU*, aşa încât se poate afirma că nu numai trăsăturile detestabile (prolixitate, retorism, pitoresc – incriminate şi în opera lui Arghezi) ale operei lui Victor Hugo au contat în alegerea lui ca subiect al monografiei, cât mai ales faptul că i se asocia curent noţiunea de „geniu".

---

[18] Este prilejul, pentru Eugen Ionescu, de a pune pe tapet propriile sale idei despre arta poetică şi despre arta literară, aflate la antipodul scrierii romantice, frumoase: „Emoţia literară nu mai este decât o minţire a emoţiei. Nu se poate face negoţ cu emoţia, ci negoţ fără emoţie. De altfel, nu pricep cum emoţiile, durerile, strigătele, ar putea avea «valoare». Ele nu pot fi decât durute, mici, omeneşti cum sunt, fără stele. *Când vrei să le dai stele, preschimbi emoţia în elocvenţă şi, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoţie pură, ci emoţie alterată, carne fezandată.* Dacă din durerile noastre omeneşti, durerile noastre de viermi, faci literatură, îşi videază şi substanţa lor de vierme. Ca emoţia să se înalţe, trebuie să treacă în poezie fără să-şi dea seama, stângaci, naiv, fără tehnică şi fără talent" (p. 119).

[19] *Op. cit.*, p. 120.

[20] În virulentul discurs metacritic, Eugen Ionescu şi-l alege drept ţintă pe Brunetière, adept al criticii pozitiviste: „Printre proştii pe care Victor Hugo îi uluia trebuie numit Brunetière, numai prin faptul că prostia acestuia s-a mărturisit recidivistă: a afirmat, anume, că «versurile lui Hugo sunt agreabile şi la recitire» când singura şansă de rezistenţă a lui Victor Hugo este că opera lui nu poate fi citită nici măcar o dată" (*op. cit.*, p. 97).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În acest context al comentariilor metacritice anti-hugoliene, Eugen Ionescu foloseşte termenul *grotesc* în asociere cu cel de *oribil*[21], ceea ce înseamnă că estetica grotescului este împinsă dinspre ilogic şi absurd (trăsătura de bază, de până acum, fiind contradicţia ireconciliabilă şi tensională) spre urât, spre urâtul excesiv, acesta fiind oribilul, hidosul. Acest lucru apropie grotescul eugenionescian, într-un mod paradoxal, de... grotescul arghezian, acela în care tronează simbioza dintre urâtul excesiv şi comicul... spurcat.

Singurul loc în care mai întâlnim ridiculizarea logicii cu propriile ei arme este capitolul (trei), cel consacrat relaţiei lui Victor Hugo cu puterea şi cu autoritatea regală. Biograful Eugen Ionescu decupează o anecdotă (neconsemnată de nici un document sau de vreun alt biograf, dar bazată pe anumite zvonuri[22]) pe marginea căreia începe să brodeze o întâlnire intimă dintre regalistul Hugo şi Ludovic-Filip, rege arătat şi el în izmene, simbolul, după cum ştim deja, intimităţii derizorii, ridicole, şi dormind. Ceea ce reprezintă o puternică lovitură dată imaginii publice a regelui, cel care veghează secundă de secundă asupra bunăstării naţiunii şi nu poate dormi ca un muritor de rând, preocupat cum ar trebui să fie de lucruri grave şi profunde. Silogismul folosit urmăreşte dezumflarea imaginii măreţe şi sublime a personalităţii regale şi aducerea lui la dimensiunile unei persoane obişnuite. În spaţiul enorm, de mărimea unui abis, lăsat între public şi intim, îşi face de cap grotescul, care actualizează opoziţii sfâşietoare şi sâcâitoare şi tensiuni ireconciliabile între vizibil şi invizibil, între măreţ şi josnic, între sublim şi oribil, între tragic şi bufon. De fapt, grotescul arată că nu există un raport de adevăr între ceea ce se afişează şi ceea ce este ascuns şi că, de obicei, partea ascunsă se apropie mai mult de esenţă, decât partea cunoscută, vizibilă, afişată. Iată cum reacţiile lui Victor Hugo, personajul biografiei, şi ale biografului însuşi sunt puse faţă în faţă, ca şi cum biograful este el însuşi personaj în lumea de hârtie:

„Ludovic-Filip a fost foarte mişcat, deşi ştia mai bine decât Victor Hugo în ce măsură este El omul Providenţii, şi l-a lăsat să stea până la ora 3 dimineaţa. Nu ştiu ce-şi vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu şi-au mai prea vorbit. Au jucat două sau trei partide de şah, la care Hugo, bun

[21] Discutând despre poezia modernă franceză şi tendinţa majorităţii criticii franceze de a-l socoti pe Victor Hugo un înainte-mergător şi un întemeietor al modernităţii lirice, Eugen Ionescu comentează recuzând punct cu punct calităţile operei hugoliene: „Se ştie că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp, violent, avocăţeşte violent caută diferite texte de legi literare care să-l justifice. De pildă: «valoarea cuvântului în sine», adică «interesul pur lexic». Dar toată această încercare, cât de violentă, de a-l reabilita nu dovedeşte, prin însăşi violenţa ei, decât neputinţă mânioasă de a se reabilita Imensul Bluff. Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decât într-un fel ciudat: *Hugo a construit un oribil şi grotesc edificiu* [subl. mea]. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc.) i-a dărâmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeţii moderni nu depind de Victor Hugo decât prin reacţiune..." (*op. cit.*, p. 122).

[22] În textul lui Eugen Ionescu stă scris cu nelipsita ironie caustică atunci când este vorba de Marele Poet Romantic: „Victor Hugo vorbea şi nu vorbea prea mult în faţa regelui. *Ba aud* că vorbea chiar extrem de puţin sau aproape deloc. Altminteri nu ar fi uitat să ne dea mostrele discursurilor sale ţinute Regelui" (*op. cit.*, p. 126).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plâns între timp, i-a mai făcut confidenţe şi despre doamna de Genlis, preceptoarea Sa pe care a iubit-o; despre mulţumirile sale mici şi despre câteva actuale mari nemulţumiri – şi căsca din ce în ce mai des, cu o gură din ce în ce mai mare. La un moment dat, regele a adormit în fotoliu. Acest somn, Victor Hugo l-a respectat, cu deferenţă. Eu m-aş fi strâmbat în faţa unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conştient ca să se strâmbe. El ştia că Monarhia franceză este simbolizată şi reprezentată prin Ludovic-Filip şi că de ea nu trebuie să râzi nici când doarme. Şi că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuşi somnul naţiunii, somnul regenerator de forţe al Franţei. *Regele doarme, Franţa doarme. Respectând somnul regelui, respecţi somnul Franţei şi sursele ei biologice. Dar, într-un târziu regele s-a trezit, căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului, dar nu s-a trezit şi Franţa* (Franţa se va trezi ea, mai târziu, singură, pe la 1848)"[23].

Ultimul capitol al biografiei, cel al, romantic spus, pasiunii devoratoare sau, realist numit, al aventurii adulterine dintre Thérèse Biard şi marele pair al Franţei, Victor Hugo – dezvăluie cu prisosinţă aceste noi accente ale grotescului, provenind din comicul vulgar, trivial, scabros, pornografic. Pe de o parte, avem evocarea şi descrierea unui pictor şi caricaturist... grotesc, Auguste Biard, soţul încornorat, dar având o minte ultra-lucidă ce vede în existenţă, în lume şi în oameni răul, ridicolul, urâtul, diformităţile pe care le supune râsului amar al grotescului, cam în felul în care o face însuşi Eugen Ionescu. Pe de altă parte, Auguste Biard pare să fie un alter-ego al scriitorului, fiindcă există unele trăsături comune, dintre care cele mai „mărunte" ar fi perspectiva şi reacţiile în faţa existenţei. Cum funcţionează această inteligenţă negativă? Pe când geniile fac din ţânţar armăsar (înfrumuseţează, estetizează şi cosmetizează proporţiile, înălţându-le la dimensiunile sublimului) şi au totdeauna mare succes, *inteligenţa negativă extrage din armăsar ţânţarul* (reduce sublimul la dimensiunile unei scame, dezumflă mitul frumuseţii lumii, dezvăluind urâtul, greţosul, scabrosul etc.) şi, desigur, nu are niciodată succes. Ei privesc lumea cu ochi răi şi caricaturali, dar, în fapt, vederea lor numai exhibă şi accentuează caricatura deja existentă[24]. În aceste condiţii, fireşte că inteligenţa negativă este cu mult deasupra inteligenţei... geniale, o sumă de platitudini răsuflate. Dar dacă inteligenţa lui Biard este superioară celei lui Hugo, viziunea satirică şi grotescă asupra lumii se întoarce asupra lui însuşi, deoarece nu pare să beneficieze de o înfăţişare atrăgătoare, ci doar una exagerat clovnească, ceea ce nu-l avantajează în relaţiile intime cu soţia lui, Thérèse, care-şi bate joc de el cât poate, privindu-l admirativ doar pe leoninul Hugo. Pare că Biard însuşi este o caricatură, având o înfăţişare rizibilă, din pricina cheliei generoase (să amintim, în treacăt, că Eugen Ionescu însuşi a chelit... devreme), populată de cinci fire de păr rebele:

[23] *Op. cit.*, p. 126–127.

[24] Zice Eugen Ionescu: „Biard era un om mai inteligent decât Victor Hugo. Călătorise de asemenea foarte mult [...] şi învăţase să nu prea considere oamenii, moravurile şi decorurile. Nici nu-i preţuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci şarja doar, caricaturiza toate lucrurile omeneşti, ca şi cum toate lucrurile omeneşti nu ar fi, aşa cum sunt, caricaturi de-a gata" (*op. cit.*, p. 130).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tânără de altfel şi foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Râdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creştetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume. Când se pieptăna, dimineaţa, Biard înjura şi urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse râdea blond, în pat, cu un râs gras ca al copiilor. De câte ori nu şi-a smuls Biard cele cinci fire de păr, care-i creşteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din cele puţine fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră de mult, ca frunzele toamna[25]. Nu numai că Auguste Biard vede şi simte grotescul, având o înfăţişare grotescă şi reprezentându-l prioritar în opera sa picturală, dar chiar soţia lui îl consideră grotesc. Creatorul de grotesc îl *simte* şi îl *percepe* în jur, dar *este* şi *văzut* grotesc, din cauză că *este* grotesc. Aşadar, semnificaţiile grotescului se completează, se potenţează reciproc şi variază în funcţie de punctul de observaţie sau de observator. Pentru Biard, el înseamnă o sumă de negativităţi: absenţa sublimului, a solemnului, a seriosului, a frumosului şi prezenţa, în lume, tocmai a antinomiilor acestora. Pentru Thérèse, înfăţişarea grotescă a soţului înseamnă: grosolan, ridicol, josnic, clovnesc[26]. Acest ultim capitol al biografiei hugoliene este un fel de *„mise en abîme" a grotescului, prin imagini şi conceptualizare.* Biograful existenţei groteşti (Eugen Ionescu) creează personaje (Auguste Biard, Thérèse Biard) care percep şi ele, la rândul lor grotescul, îl descriu sau îl reprezintă scenic, printr-un comic bufonesc, de multe ori cu accente de glumă trivială, scabroasă. Fiecare se zăreşte altfel în această mare oglindă tulbure şi schimbătoare a grotescului. Este limpede că pentru Eugen Ionescu grotescul nu este o chestiune de imaginaţie, aşa cum nu este nici pentru tizul său, Auguste Biard. Înainte de a se afla în Text, grotescul se află în Existenţă.

Una dintre scenele de un comic buf, grotesc, îi cuprinde pe cei doi amorezi, Thérèse şi Victor (încă aflaţi într-o etapă platonică a amorului), într-un peisaj romantic, un câmp presărat de flori şi copaci fructiferi, şi într-un moment al oftaturilor amoroase din partea iubitei. În mijlocul vorbăriei versificate a poetului, dialogând cu natura şi încercând să-şi atragă admiraţia debordantă a tinerei amice blonde faţă de talentul lui poetic, o ceată de copii obraznici îi maimuţăresc retorismul şi îl lovesc fără milă cu pietre şi fructe. Delicata şi gingaşa scenă a iubirii este spartă, modificată, de intruziunea violenţei grosolane şi maimuţăreşti a «îngeraşilor» de şase şi nouă ani care, e evident, nu cunosc nimic din persoana publică a poetului, din măreaţa sa operă, şi care-l percep numai ca pe un îndrăgostit cam bătrâior, perorând plin de sine în faţa unei frumuseţi blonde. Vanitosul, egocentricul şi prea-seriosul poet face tocmai lucrul ce-i scade din prestanţă şi autoritate, tăvălindu-l prin spinii ruşinii şi ai devalorizării comice: se urcă în copac după copilaşii obraznici spre a-i pedepsi cum se cuvine, dar, nefiind în formă, se prăbuşeşte din copac *ca scroafa*. Moment culminant al anticlimaxului ce cuprinde o

[25] *Op. cit.*, p. 132.

[26] „Ce meschin era soţul ei, grotescul, paiaţa de Auguste (ce nume predestinat!), în faţa nobilului suflet al marelui romantic!" (*op. cit.*, p. 133).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gamă de negativităţi: grosolan (de la delicat şi gingaş), neserios (de la serios), limbaj injurios şi scabros (de la limbajul elevat şi retoric), prozaismul banalităţii (de la lirismul emoţiilor înalte), amorul venusian (în locul amorului ideal). Singura scăpare dintr-o situaţie extrem de jenantă şi degradantă este reîntoarcerea la limbajul „delicateţurilor" sentimentale pentru a arunca un văl asupra prăbuşirii „statuii" în praf şi a nimicirii sale. În plus, însăşi Thérèse are senzaţia puternică de a vedea chiar în faţa ochilor ei un *dinamic tablou grotesc şi caricatural* din seria celor produse de detestabilul ei soţ, Auguste Biard. Marele academician, pair al Franţei, foloseşte limbajul insultător faţă de copilaşii neastâmpăraţi (*cutre nemernice, mucoşilor*) şi, urcat în copac din furie răzbunătoare (reacţionând ca un copil) şi ca să-şi pedepsească „persecutorii", se rostogoleşte de la înălţime ca un sac de cartofi[27].

Capitolul acesta este înţesat de surprinderea delictelor de *conversaţii criminale* sau a amorului „iepuresc" (vorba lui T. Arghezi), punând personajele în

[27] Iată, citată integral, suculenta scenă a întâlnirii amoroase romantice şi idilice, transformată din registru înalt (romantic, sublim) în registrul jos, plat, al unui banal act copulator, totul prin intermediul grotescului:

„Au întâlnit un câmp plin de flori. S-au aşezat printre ele. Dregându-şi vocea care câştigase şi pe Adèle şi pe Juliette, Victor Hugo a început să cânte natura. Thérèse era uimită şi încântată de dragostea cu care ştie Victor Hugo să vorbească cu florile. Şi cu ce oroare se gândea la ironia rece, inumană, şi la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita aşa de frumos:

O coteaux, o sillons, soufles, soupirs, haleines !.....

Când deodată o piatră zbură în capul poetului.

– Aïe! Strigă el. Şi întorcându-se, văzu o ceată de copii între şase şi nouă ani, cu praştii, după copaci, la zece metri; încă o piatră zbură în scăfârlia poetului. Şi înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoşi, umflându-se, ridicând capul şi mângâindu-şi imaginara viitoare barbă hugoliană, recită, imitându-l pe poet:

– Pan! Pan!! Pan!!!

Victor Hugo, adânc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pom. Victor Hugo încearcă să se caţăre după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare şi alte fructe.

– Nu ştiţi cine sunt! – le strigă bietul poet. Eu sunt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingăşia voastră, iubiţi copii, şi aşa mă răsplătiţi, cutre nemernice??

Dar copilaşii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Îl întovărăşiră hohote de râs şi «fructe».

Imposibil să-ţi menţii demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzând această scenă avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard. Dar dinamic, de data aceasta. Thérèse preferă dinamismul.

Victor Hugo, puţin neplăcut atins de proiectile şi de situaţie surâse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Şi, într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zâmbetul lui iertător, suav şi suferind, de martir. Îşi şterse hainele şi le îndreptă, o luă pe Thérèse de braţ. Thérèse îl sărută pe frunte.

– O, nobilul meu erou, îi zise.

Dar copiii, nemiloşi, din pom, scot chicote şi strigă:

– Pup-o, pup-o, măi!

Victor Hugo se întoarce încă o dată spre ei, adunându-şi toată autoritatea:

– Nu vă e ruşine, mucoşilor!

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcând haz de necaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vânt, către Thérèse:

– Copilaşi naivi!

Dar îngeraşii îl împroşcară cu alte cuvinte, care nu se pot scrie aici şi care deşteptară naturale pofte poetului şi Thérèsei. Dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare..." (*op. cit.*, p. 134–135).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

situaţii descalificante, credibilitatea lor morală fiind minată de contradicţia (ireconciliabilă) dintre gesticulaţia falsă şi conţinutul real al comportamentului lor.

Încântată de iubirea marelui om şi pair al Franţei, odată terminată perioada platonică, Thérèse se face luntre şi punte, încercând să provoace prilejuri pentru întâlnirile lor amoroase. Organizând o petrecere cu bal mascat în parcul din jurul locuinţei sale, Thérèse invită multă lume din protipendada nobiliară pentru a se destinde prin boschete, după tufişuri şi după copaci, la adăpost de ochii lumii şi sub ochii stelelor nopţii de primăvară. Este momentul în care încornoratul Auguste Biard, acru şi *„trouble-fête"*, încearcă să-şi surprindă nevasta în braţele lui Victor Hugo. Dar cotrobăirea lui nocturnă şi plină de gelozie prin propriul parc, după nevastă şi amant, îl face să descopere scene de un grotesc trivial, pornografic. Îndreptăţit să se afle acolo, în parcul locuinţei sale, el pare să fie descoperitorul intimidat, jenat şi sfios al perechilor insolente, imorale şi impudice. Prima luare de contact cu neruşinarea invitaţilor soţiei lui este următoarea: *Descoperi doi: o marchiză răsturnată, oftând şi transpirând sub pudră, cu o gură strâmbată, cu fusta cu volane ridicată până la umeri, se zbătea sub îmbrăţişarea unui pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agăţaţi de o ramură) şi pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea o petală de trandafir*[28]. Ca o culme a pervertirii morale, el este admonestat fără ruşine de chiar cei cărora ar fi trebuit, de fapt, să le fie: *Pierrot-ul gras, roşu şi vesel, fără a se desface, îi hohoti în faţă şi-l îndemnă să se spânzure. Apoi, fără să mai aştepte invitaţia, continuă* (p. 137). Îngreţoşat şi extrem de intimidat de marea neruşinare a acuplărilor, Auguste hotărăşte să-şi oprească cercetările şi să aştepte ca perechile vulgare să-şi termine „trebuşoara" şi să iasă singure din tufişuri şi ascunzişuri. Obscenitatea şi promiscuitatea acuplărilor din parcul lui Auguste Biard, îi degradează, îi coboară la nivel animalier, pe mai marii zilei (nobili, episcopi, abaţi, marchize, doamne de onoare de la curtea regală). Noblețe şi obscenitate, solemnitate şi pornografic, pudoare şi impudoare, iată contraste tipic groteşti. Mai bine zis, grotescul accentuează golul şi vidul din aşa-zisele valori şi valorizări pozitive (nobil, solemn, serios, sacru). A doua secvenţă mizează tocmai pe această alternanţă dintre atitudinea respectuoasă a soţului încornorat faţă de rangul amorezilor şi postura promiscuă în care sunt surprinşi[29]. Respectul faţă de

[28] *Op. cit.*, p. 136.

[29] Urâţenia comportamentului imoral şi palidele încercări ale soţului disperat de a salva convenţiile sociale produc un comic grotesc: „...Dar amorezii începură, câte doi, să iasă din boschete. Ieşiră un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, monseigneur S...) şi o verişoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la curte. Cum nu mai aveau măşti, Auguste o recunoscu pe doamnă. Se gândi că este amfitrion şi că trebuie să-i întâmpine, ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei şi, lung cum era, se înclină adânc în faţa perechii obosite şi cu veştmintele mototolite:

Madame... – şi sărută mâna doamnei, umedă de iarbă şi murdară de pământ.

Doamna făcu prezentări:

– *Monsieur* Auguste Biard – *monseigneur* S. Monseigneur S., în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în faţă şi, ţinându-şi cu o mână pantalonii, cu dreapta binecuvântă pe Auguste Biard. Aplecându-se să primească binecuvântarea, Auguste zări pantalonii scurţi ai abatelui, desfăcuţi sub mâna care căuta să acopere dezastrul" (p. 137).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

convenţiile sociale, de fapt, respectul faţă de o fantoşă, o iluzie (rang social = valoare omenească), un mare gol în conţinut, îi antrenează într-un comic grotesc pe inşii prinşi în angrenajul diferenţelor sociale. Este memorabilă scena în care monseniorul, proaspăt desprins din acuplare, o binecuvântează pe gazdă cu o mână (respectiv pe Auguste Biard), încercând din răsputeri să-şi ascundă ruşinea cu cealaltă. Binecuvântarea dată în acest fel, cu o mână acoperind organul insolent al împerecherii, este nu numai rizibilă, dubioasă, dar, mai ales, lipsită de orice valoare sacră. Binecuvântarea este devalorizată, demonetizată; sacrul este înjosit şi această înjosire (tragere în jos) este opera grotescului. Se află aici, în subtext, o critică a feţelor bisericeşti la fel de virulentă, nemiloasă şi de un coroziv sarcasm, precum este cea arghezianã din *Icoane de lemn*.

În fine, gelosul soţ dă peste perechea căutată: blonda şi infidela lui soţie deghizată în ducesă şi marele Victor Hugo, travestit în Napoleon I. Comedia acru-amară a căutării „patinează" de-abia, de-abia pe frontiera, subţire ca un fir de păianjen, dintre tragedie şi grotesc. Privită din perspectiva seriosului, deci a tragediei şi a sublimului, dacă am avea în faţă o poveste romantică, gelozia soţului înşelat s-ar cuveni să se încheie printr-o tragedie îngrozitoare: uciderea infidelei sau a ticălosului seducător. Dar nu avem în faţă decât o comedie mic-burgheză, în care primează confortul burlescului şi, deci, neputinţa de a atinge tensiuni înalte. În loc ca sentimentul de gelozie să atingă un climax, un punct maxim, din care să se reverse în măreţia unei tragedii, el se dezumflă ridicol, ca un balon de săpun. Auguste Biard se lasă „măturat" de valul vorbelor cu care-l copleşeşte marele om, într-o situaţie în care oricine şi-ar fi pierdut aplombul şi n-ar fi putut nici măcar să bălmăjească un singur cuvinţel, darmite să ţină un lung, lung, discurs despre... opoziţii romantice şi creaţia artistică. Faţă de beneficiarul graţiilor nevestei, deja membru al Academiei Franceze şi proaspăt pair de Franţa, Auguste nu mai simte deocamdată răzbunare, ci doar o mare curiozitate. Chiar într-o aşa stânjenitoare situaţie, pe care vinovatul de încălcarea moravurilor n-o resimte, el dă drumul fluviului de vorbe goale, încercând să se agaţe ca un înecat de paiul unei trăncăneli bombastice fără nici o legătură cu realitatea şi prezenţa imorală în grădina pictorului. Auguste însuşi nu mai este mânat, deocamdată, de dorul de răzbunare, fiindcă află, plin de stupoare, că Victor Hugo şi-a tratat amanta nu cu săruturi şi îmbrăţişări, ci... cu vorbe şi discursuri. În loc să *manifeste* pasiunea, Victor Hugo ţine discursuri pasionale[30]. Făptura poetului romantic iese încă o dată micşorată, desfiinţată, de vreme ce pare să fie alcătuită din vorbe şi nu din carne şi oase. Opoziţia făptură de hârtie (îmbâcsită de pagini de literatură) şi făptură autentică (naturală) este din nou pusă pe tapet şi această antinomie, în loc să fie sfâşietoare (ca în tragedie), capătă aerul unei farse sau a unei bufonerii (ca în grotesc). Pe scurt, într-o întâlnire amoroasă Victor Hugo nu este bărbat (om autentic), ci doar poet (o făptură din cuvinte).

[30] Luată la rost de către soţ şi întrebată direct „Ce-aţi făcut împreună?", Thérèse îi răspunde lui Auguste cu ochii în jos şi cu modestie: „Auguste, nu mă certa. A fost aşa frumos ce mi-a vorbit!" (p. 139).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să ne oprim puţin asupra discursului lui Hugo ţinut în faţa gelosului Auguste Biard. Este vizibil cum vorbirea începe cuminte, aşezat, ca un curs de estetică (despre grotesc!), apoi ni se comunică lucruri cunoscute (clişeizate) despre arta (literară), despre societate, despre cultură (religie, magie, pictură, lege etc.) şi, de la un punct încolo, apar truismele, definiţiile goale (fără sens, absurde, care nu avansează deloc informaţia şi face cuvântarea să pară un joc de-a bătutul apei în piuă) şi enumeraţii *heterogene* (despre care am mai vorbit) ce indică deja, sub forma unor *conglomerate lexicale neunitare*, degringolada limbajului. Vorbitorul pierde şirul, enumeraţia se umflă caricatural şi hiperbolizant, iar partea finală se subţiază într-un mare fâs retoric despre *comuniunea omului cu divinul*:

Domnule Biard, îţi întind mâna. Iubesc gluma. Iubesc şi caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea pentru că aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Râsul şi plânsul trebuie să-şi dea mâna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decât tragedia, în măsura în care, întotdeauna extremele se cuprind în acelaşi aliaj. Râsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearean se echilibrează, la rându-i, în Hamlet. Iubesc în dumneata pictorul. Să nu crezi că între pictură şi poezie este o diferenţă esenţială. Dumneata exprimi prin culori ceea ce muzica spune prin sunete; ceea ce poezia spune prin imagini; ceea ce sculptura spune prin forme; ceea ce religia spune prin extaz; ceea ce magia spune prin descântece; ceea ce stelele spun prin lumină; generalii prin mişcări de trupe; valurile prin flux şi reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vântul prin vânt. Toţi – artişti, muzicanţi, poeţi, revoluţionari, filosofi, savanţi, haiduci, miniştri, călugări, ofiţeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demimondene, samsari, librari, spanioli – ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii şi să comunicăm cu divinul"[31]. Ignorarea voită a diferenţelor dintre arte („să nu crezi că între pictură şi poezie este o diferenţă esenţială") le desfiinţează identitatea şi, în final, le anulează. Este important să *reţinem aceste procedee*, primul – cel de *pulverizare a identităţii* (fie că e vorba de identitatea unui personaj sau de identitatea lucrurilor ori a domeniilor cunoaşterii) şi al doilea – cel al *enumeraţiei hiperbolice heterogene/ neunitare*[32]. Eugen Ionescu le va fructifica cu enorm succes în piesele şi farsele sale absurde.

Nu putem încheia coborârea în mizeria intimităţii promiscue şi triviale, fără să ne referim şi la prinderea făptaşului (recte Victor Hugo) în flagrantul delict de *conversaţie criminală*. Însoţit de un comisar, dârzul Auguste are, în fine, satisfacţia amară de a-i surprinde pe cei doi amorezi: marele Hugo în izmene lungi şi albe, dând tururi oratorice şi declamatorii divanului, în mijlocul căruia se afla blonda Thérèse, goală. Comportamentul lui Victor Hugo terfeleşte încă o dată toate valorile masculinităţii: demnitate, curaj, virilitate. Înfricoşat de prezenţa autorităţii,

[31] *Op. cit.*, p. 138.

[32] Sau *o intersectare de toposuri de origini diferite* într-o înşiruire hiperbolică, cum ar spune Mihail Bahtin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

el se vâră, în patru labe, sub pat (culme a ororii ridicolului!), în timp ce mediocra Thérèse sare din pat, aşa cum se află, şi îi înfruntă cu curaj pe cei doi: pe soţ şi pe însoţitorul lui, autoritatea poliţienească. Luat la întrebări de către soţul gelos asupra a ceea ce făceau împreună, marele pair pretinde că vroia să se consulte cu soţia acestuia în legătură cu scrierea romanului *Mizerabilii*, motivaţie cusută cu aţă albă. Bietul Biard este din nou victima prevalării rangului social asupra infracţiunii şi a răului săvârşit. În loc să-l aresteze pe Victor Hugo, comisarul este impresionat de titulatura lui de pair al Franţei, academician şi de... mare poet. În loc să dea curs arestării (după dorinţa lui Biard), şeful poliţiei începe să recite, luând o poziţie oratorică în faţa asistenţei, dar mai ales a augustei persoane a poetului romantic, din Lamartine, crezând că recită vreo poezie de-a lui Hugo. Situaţie de maxim penibil şi grotesc, când comisarul invocând inviolabilitatea pair-ului Franţei, o arestează doar pe, acum înlăcrimata, Thérèse – singura ce va ajunge la închisoare şi va plăti aventura. Iar, în tot acest timp, fără să încerce să o salveze, Victor Hugo, cu pantalonii şi jartierele puse şi cu demnitatea-i reconstituită de reintrarea în posesia lui a celor două obiecte de îmbrăcăminte, declamă plin de patos romantic versuri din propria poezie pentru a o consola pe iubita lui înhăţată de şeful poliţiei: *O, noble femme,/ Dans ce vil séjour,/ Garde l'amour/ Si tu veux garder âme!/ Conserve en ton cœur, sans rien craindre/ Dusses-tu pleurer et souffrir,/ La flamme qui ne peut s'éteindre/ Et la fleur qui ne peut mourir*! Totul se încheie cu un scandal de mari proporţii, difuzat în presa vremii, scandal din care doar rugăminţile soţiei Adèle pentru a-l convinge pe Biard să renunţe la plângerea sa oficială la Camera pair-ilor Franţei şi intervenţia regelui Ludovic-Filip (surprins şi el în intimitate în izmene lungi, ceea ce-l determină pe marele poet – susţine cu o ironie zdrobitoare Eugen Ionescu – să devină regalist) faţă de aceeaşi Cameră a pair-ilor. Toate aceste intervenţii duc la muşamalizarea scandalului de moravuri, iar poetul se menţine uşurel la suprafaţă ca uleiul, păstrându-şi poziţia politică şi socială, fără să fie afectat în substanţa lui omenească în vreun fel, fără tristeţe, fără regrete, fără compasiune, în timp ce ceilalţi, din anturaj, suferă: tânăra Thérèse este obligată să cunoască rigorile închisorii şi, apoi, să se închidă într-o mănăstire, după divorţul de soţul gelos; Adèle îşi accentuează vocaţia sacrificiului în detrimentul propriei sale persoane; Auguste Biard îşi destramă căsnicia şi rămâne singur. Doar Victor Hugo rămâne la fel, nemodificat de aceste evenimente, şi continuă să-şi trăiască viaţa tot în acelaşi mod confortabil, inconştient faţă de drame, ultra-protejat de blânda-i soţie, pentru că, „nu-i aşa?" ricanează biograful, geniul trebuie ţinut departe de ceea ce i-ar împiedica spiritul să creeze Marea Operă.

Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo este evident o *anti-biografie*, lucru ce reiese flagrant din argumentarea şi analiza metodică de până aici. La care mai putem adăuga, lipsa totală de simpatie a biografului pentru „eroul" şi geniul marii literaturi romantice franceze. Simpatia lui, atâta câtă este, se îndreaptă spre oamenii mărunţi şi mediocri din jurul lui Hugo (soţia, amantele, încornoratul soţ). Demonstraţia critică eugenionesciană merge dinspre demolarea omului, un om fără

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însuşiri notabile, fără moralitate, fără inteligenţă, fără simţire simpatetică faţă de semeni, o sumă a lipsurilor şi a golurilor, spre demolarea operei şi a criticilor laudativi, pe temeiul contradicţiei că, dintr-un *nimic omenesc*, nu poate ieşi o *operă mare*. Persoana publică, academicianul (vârf cultural), poetul creator de şcoală (vârf literar), pair-ul Franţei (vârf politic) sunt descalificate, prin dezgolirea nemiloasă a golului din centrul fiinţei şi desprinderea straturilor personalităţii, precum foile suprapuse ale unei cepe. Într-un cuvânt, sedimentele de solemnitate, măreţie, sublim, genialitate ascund opusul acestor valori, reduse în esenţa lor la inautentic şi gol. Aşadar, tragicul nu are cum să se lege de o fiinţă inautentică şi goală sub aspectul trăirilor, dar, în schimb, grotescul le deconspiră şi le exhibă, punându-le în ecuaţii contradictorii şi hibrid-contrastante. Tragicul înseamnă o trăire autentică a limitelor omenescului a unei fiinţe de excepţie[33], pe când grotescul înseamnă o rătăcire a fiinţei pe căile urâtului (etic şi estetic: imoralitate, monstruos, trivialitate, viciu) şi al râsului scrâşnit, amar. El împunge cu degetul spre existenţa vidului, a neantului şi a absurdului. Fiinţa devine o fantoşă, o marionetă, iar limbajul înalt semnificant din tragedie se mecanicizează, se învârte în gol, repetând un discurs ştiut şi răsştiut al „ideilor primite de-a gata". Grotescul reprezintă, în ultimă instanţă, o bolire a existenţei şi a fiinţei omului. Din viaţa lui Victor Hugo, care nu e o fiinţă excepţională sau genială (cum demonstrează Eugen Ionescu), tragicul se retrage ruşinat şi speriat în faţa invaziei monstruoase şi bufoneşti a grotescului. Tragicul este prezent, însă, în viaţa oamenilor autentici, dar anonimi din perspectiva culturii, din jurul lui V. Hugo, care suferă, simt şi trăiesc. Omul de cultură, de hârtie, pare să fie învins de omul comun, mediocru. Literatura pierde încă o dată în faţa vieţii.

ABSTRACT

The pages of this article contain a hermeneutical analysis of the grotesque into Eugen Ionescu's biographical study *Tragic and Grotesque Life of Victor Hugo*. We have two points of view of grotesque here: the first one is a theoretical significance and the second one is an inside presence in narrative scenes. Deconstruction of logical methods, as well as syllogism, is pointing to the grotesque non-values: risible, clownish, horrible.

Key-words: grotesque non-values, Eugen Ionescu, biographical study, logical methods, hermeneutical analysis.

[33] A se vedea studiul lui Gabriel Liiceanu, *Tragicul* (Bucureşti, Editura Humanitas, 1993), unde tragicul este definit ca peratologie sau întâlnire a omului cu limitele (sale).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EVENIMENTE ŞTIINŢIFICE DESFĂŞURATE ÎN INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU", AL ACADEMIEI ROMÂNE, ÎN ANUL 2015

Simpozioane, conferinţe, dezbateri:

12–13 martie. S-a desfăşurat, la Bucureşti, Colocviul Naţional al Tinerilor Critici Literari, ediţia a IX-a. Temele generale supuse dezbaterii au fost: *Actualitatea şi posteritatea lui G. Călinescu* (moderator: acad. Eugen Simion); *Literatura de sertar a Securităţii* (moderator: c.ş. II dr. Paul Cernat); *Canonul şi est-etica literară, după 1990* (moderator: c.ş. III, dr. Bianca Burţa-Cernat). Institutul a fost reprezentat de: c.ş. I, dr. Ionel Oprişan, c.ş. I, dr. Nicolae Mecu, c.ş. I, dr. Lucian Chişu, c.ş. III, dr. Bianca Burţa-Cernat, c.ş. II, dr. Paul Cernat, cercet. dr. Teodora Dumitru, c.ş. III, dr. Mihai Iovănel, c.ş. III dr. Cristina Balinte, cercet. dr. Raluca Dună, c.ş. II, dr. Oana Soare, cercet. dr. Andrei Terian, c.ş. III, dr. Simona Galaţchi, asistent-cercetare dr. Carmina Cojocaru.

2–4 octombrie. În Aula Academiei Române, s-au desfăşurat lucrările celei de-a XIV-a ediţii a Colocviului internaţional „Penser l'Europe", pe tema *LA SCIENCE est-elle une dimension de l'identité européenne?*. coord.: acad. Eugen Simion. Din Institut, au fost invitaţi să participe: Bianca Burţa-Cernat, Paul Cernat, Gh. Chivu, Teodora Dumitru, Oana Soare, Andrei Terian.

9–10 octombrie. La Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", a fost organizat Colocviul Naţional „Literatura română în secolul al XVIII-lea. Schimbarea paradigmei literare", coordonator: Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române. Au participat: acad. Eugen Simion, c.ş. I, dr. Ileana Mihăilă, c.ş. I, dr. Ioana Costa, c.ş. III, dr. Manuela Anton, asistent-cercetare dr. George Neagoe.

30 noiembrie. A fost încheiat oficial proiectul POSDRU (contract nr. 159/1.5/S/136077) cu tema: *Cultura română şi modelele culturale europene. Cercetare, sincronizare, durabilitate*. Bursieri: Bianca Burţa-Cernat, Carmina Cojocaru, Raluca Dună, Mihai Iovănel, Simona Galaţchi, Petruş Costea, Oana Safta.

Susţineri de doctorat:

20 iulie. Mariana Dorina Măgărin a susţinut teza de doctorat cu tema: *Publicistica literară românească din Banat*, elaborată sub coordonarea prof. dr. Crişu Dascălu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În atenția colaboratorilor

Colaboratorii sunt rugați să trimită textele procesate pe calculator cu toate semnele diacritice, listate pe o singură față, pe format A4, având ca suport formatul electronic (attachement la mesajul trimis prin e-mail). Se recomandă folosirea softului WORD.

Textele vor conține un rezumat într-o limbă de circulație europeană și o foarte scurtă prezentare a autorului, cu informații despre pregătirea sa profesională (grade didactice, titluri științifice), precum și adresa instituției pe care o reprezintă. Dacă textul este trimis în nume propriu, fără legătură cu preocupările sale profesionale, autorul va trece adresa personală.

Pentru scrierea corectă, recomandăm:

Dicționarul explicativ al limbii române (DEX) (ediția 1996, Editura Univers Enciclopedic);

Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație (ediția 1996, Editura Univers Enciclopedic);

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM) (ediția 2005, Editura Univers Enciclopedic);

Aplicarea hotărârii Prezidiului Academiei Române privind revenirea la grafia cu „â" și „sunt".

Cuvintele străine se vor insera în text cu italice. La redarea textelor în limbi străine se recomandă respectarea normelor academice ale limbilor respective.

Referințe bibliografice:

Bibliografia se plasează la sfârșitul lucrării, înainte de Anexe (dacă acestea există). Numele autorilor se scriu în ordine alfabetică; când sunt doi sau mai mulți autori ai unei lucrări, regula privitoare la ordinea alfabetică este valabilă doar pentru primul nume.

Titlul lucrării se scrie exact cum este tipărit în publicația citată (cu mențiunea că, în cazul limbii române, ortografia trebuie actualizată conform normelor Academiei Române).

Elaborarea notelor:

Dacă o lucrare conține note de subsol, acestea se vor marca într-un singur mod (cu cifre arabe sau asteriscuri). Toate notele menționate pe o pagină se vor regăsi în subsolul paginii respective.

Formatul paginii:

Se folosește hârtie format A 4: 21 cm×29, 7 cm. Oglinda paginii: 13 cm×21 cm, lăsând liberi câte 4 cm pe lateralele paginii, 5 cm în partea de sus și 4,7 în cea de jos.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ISSN 0034-8392

RITL, anul IX, nr. 1–4, p. 1–418, 2015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro